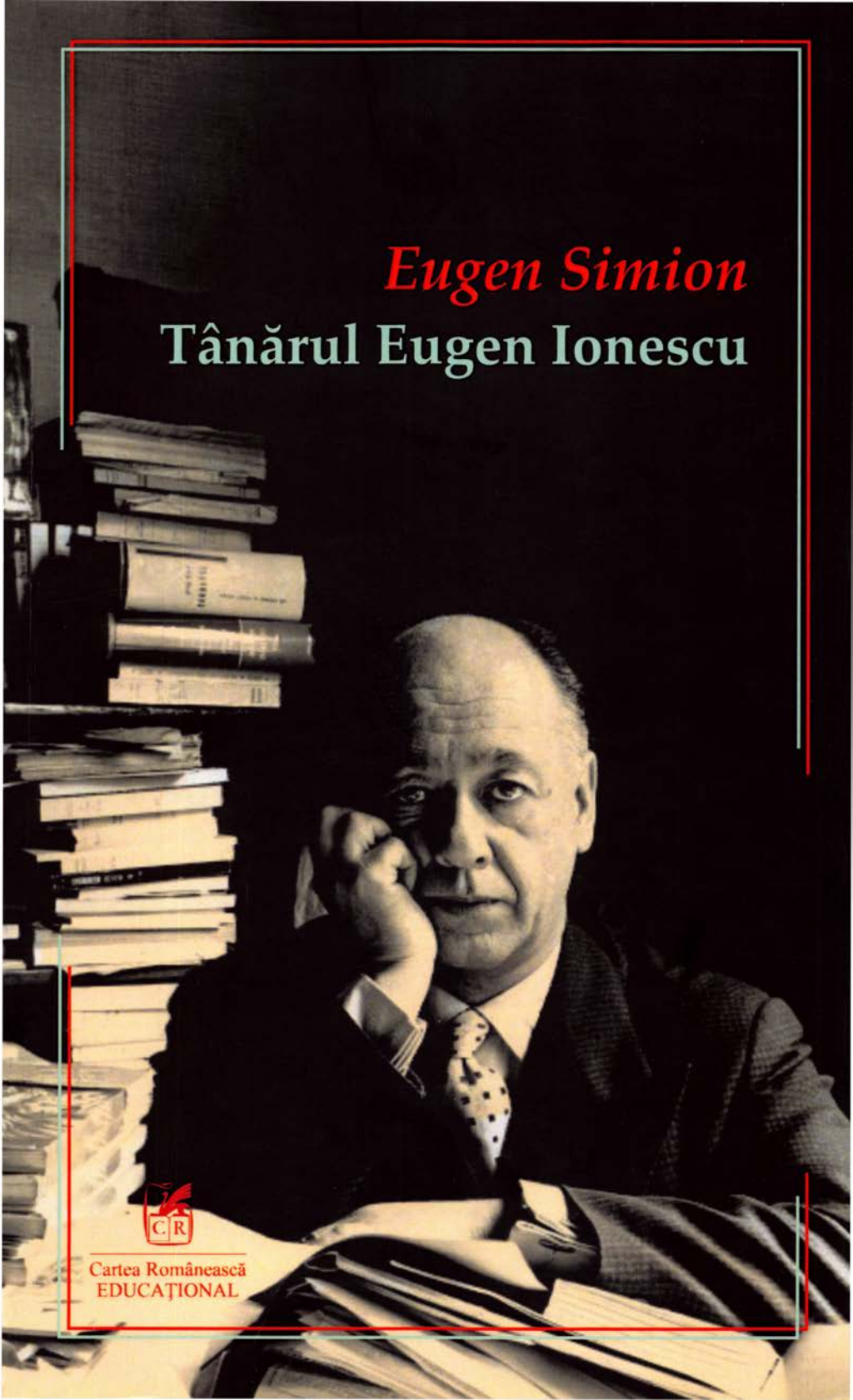
Eugen Simion

Tânărul Eugen Ionescu



Cartea Românească
EDUCAȚIONAL

Eugen Simion s-a născut la 25 mai 1933 în Chiojdeanca, (Prahova). A studiat la Liceul „I.L. Caragiale" din Ploiești și a urmat cursurile Facultății de Litere a Universității București, unde i-a avut profesori pe Tudor Vianu, Alexandru Rosetti și Iorgu Iordan. A obținut titlul de doctor în științe filologice cu teza *Eugen Lovinescu, scepticul mântuit*, condusă de profesorul Șerban Cioculescu (1969). Colaborează între 1956-1962 în „Colectivul Eminescu" al Academiei Române condus de Perpessicius. În 1963-1964 devine asistent universitar, apoi conferențiar, iar din 1990 – profesor la Facultatea de Litere a Universității din București. Debutează în presa literară în 1960 și face cronică literară decenii de-a rândul la *Gazeta literară* și *România L iterară*. Între 1970-1973 este lector la Universitatea Paris IV, Sorbona. În 1991 este ales membru al Academiei Române. În 1994 devine vicepreședintele, iar din 1998 până în 2006 este Președintele Academiei Române. În 1999 întemeiază Fundația Națională pentru Știință și Artă. Aici deschide colecția „Opere fundamentale" din clasicii literaturii române, iar între 2002-2009 scoate în 38 de volume manuscrisele lui Eminescu în facsimil. Ca director al Institutului „G. Călinescu", coordonează *Dicționarul General al literaturii române* (I-VII). Este ales Doctor Honoris Causa al mai multor universități din țară și străinătate. Este membru al Academiei de Științe Morale și Politice (Franța), al Academiei Regale de Științe și Litere din Danemarca, al Academiei din Atena, al Academiei de Științe și Litere din Serbia. A publicat peste 30 de volume de critică și istorie literară.

EUGEN SIMION

Tânărul EUGEN IONESCU

critică literară

Editor: *Vasile Burlui*
Redactor: *Livia Iacob*
Tehnoredactor: *Cornel Dulceanu*
Coperta: *Paul Gorban*

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
SIMION, EUGEN
Tânărul Eugen Ionescu / Eugen Simion; pref. de Livia Iacob. – Ed. a 4-a. - Iaşi: Cartea Românească Educaţional, 2021
Index
ISBN 978-606-057-017-2

I. Iacob, Livia (pref.)

821.135.1.09

Grupul Editorial Cartea Românească Educaţional
Copyright © Editura Cartea Românească Educaţional, 2021
www.librariacartearomaneasca.ro/ecredu.ro

EUGEN SIMION

Tânărul
EUGEN IONESCU

– ediția a patra –

Prefață de Livia Iacob

Cartea Românească
EDUCAȚIONAL

Eugen Ionescu/ Eugène Ionesco: analiza unui caz de conştiinţă

În spatele oricărei vârste culturale puternice, lucrează, din umbră, creatorii ei, înaintaşii. În cazul nostru, spune Eugen Simion, aceştia trebuie căutaţi cu precădere în dinamicul, fremătătorul şi atât de variatul peisaj interbelic, ai cărui reprezentanţi au ilustrat sub semnul excelenţei românitatea, chiar şi în condiţiile unui exil (auto-)asumat, cum este cazul triadei Ionescu – Cioran – Eliade, care a acaparat atenţia criticului în cel puţin patru studii monumentale, nemailuând în calcul articolele şi exegeza închinate lor de-a lungul timpului: *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii* din 1995; *Mircea Eliade, nodurile şi semnele prozei* şi *Tânărul Eugen Ionescu*, volume care, deşi relativ recente, s-au bucurat deja mai multe reeditări şi *Cioran – o mitologie a nedesăvârşirilor* din 2014. Încercând să dea curs, peste veac, dezideratului maiorescian după care o cultură naţională puternică presupune un fond *sui generis* ancorat (în) forme apropiate de perfecţiunea aşteptată, Editura „Cartea Românească Educaţional" îşi propune să ofere o haină nouă unor studii fundamentale privitoare la esenţa literară, culturală, ţinând de mentalitatea şi de filozofia istoriei româneşti, aşa cum pe deplin sunt amplele lucrări exegetice purtând semnătura lui Eugen Simion. Reluarea, în cadrul unei serii de autor, a preocupărilor criticului – care au presupus câteva decenii de documentare, cântărire, revizuire şi, în sfârşit, aşezare în matca europocentrismului iar, mai nou, a globalismului – reprezintă un act de consolidare, în intenţie şi în formă, a ideii că în şcoala şi societatea româneşti actuale există o imperioasă nevoie de carte autentică, ştiinţifică pentru a-şi deservi în chip nobil cititorii, pregătindu-i pentru

o lume în care nici literatura, nici limba română să nu fie trecute cu vederea.

Manifestând o preocupare constantă pentru literatura subiectivă, confesivă, pentru jurnal ca expresie scripturală a eului sau, sedus la rândul său, de scriitura amprentată biografic, Eugen Simion rămâne, în paginile criticii literare româneşti de ieri şi de azi, după expresia lui Paul Cernat, „între colegii săi de generaţie *şaizecistă*, nu doar cel mai prolific la nivel editorial şi cel mai dedicat literaturii române după 1989, ci şi un spirit de o invidiabilă tinereţe", cu „o vitalitate a comentariului puţin obişnuită şi o disponibilitate intelectuală multiplu orientată către demersuri de anvergură dintre cele mai diverse", de la preocuparea pentru literatura interbelică, postbelică şi contemporană (vizibilă în *Scriitori români de azi* şi *Fragmente critice*) până la intenţia rescrierii canonului (*Proza lui Eminescu, Dimineaţa poeţilor etc.*). Activitatea lui din ultimii douăzeci de ani atestă, cu certitudine, faptul că între proiectele sale ambiţioase se înscrie şi cotitura dinspre ceea ce ar putea fi o simplă monografie, *via* analiza sistematică aplicată literaturii subiective, autobiografiei şi diaristicii (debutând prin *Întoarcerea autorului*) înspre înţelegerea şi interpretarea complexă a fenomenelor istorice şi transistorice la scară europeană, ulterior universală. De la *Timpul trăirii, timpul mărturisirii* (1977) până la celebrul studiu din 1981, *Întoarcerea autorului*, şi mai departe, până la *Sfidarea retoricii. Jurnal german* (1986) or *Ficţiunea jurnalului intim* (volumele I-III, 2002), interesul său pare a se canaliza limpede în această direcţie necesară cu atât mai mult cu cât practicarea pe scară largă a literaturii de sorginte (auto-)biografică e, în sine, suficientă pentru a-l îndreptăţi. Luate împreună sau îndelung savurate separat, acestea fac, după mărturisirea criticului român, deliciul serilor aşezate ale senectuţii, când, în liniştea şi armonia intimităţii, inteligenţa scormonitoare caută să deschidă sanctuarul confesionalului şi să pătrundă în odăile calde sau zbuciumate ale fiecărui eu (suflet şi gândire creatoare deopotrivă) în parte.

Publicat pentru prima oară în 2006, *Tânărul Eugen Ionescu* se înscrie pe această traiectorie fertilă a reevaluărilor.

Ediţia Cărţii Româneşti Educaţional este cea mai nouă, revăzută şi adăugită, în spiritul critic şi riguros care nu l-a părăsit pe autorul studiului niciodată. Demersul deopotrivă analitic şi sintetic pe care îl face criticul, citind opera şi biografia ionesciene cu lupa atentă a cercetătorului şi dublându-şi eforturile printr-un rafinament stilistic de invidiat dezvăluie o formulă îndelung elaborată, spectaculoasă prin metodă şi rezultate. Maniera în care scrie Eugen Simion leagă metode extrem de diferite precum cele specifice unor discipline de studiu din arealul istoriei şi criticii literare (adeseori uşor îndatorate formulei impresioniste) cu altele mai noi, provenind din zona criticii genetice (aceasta din urmă vizând metamorfozarea biograficului în sursă a construcţiei identitare de maturitate a scriitorului supus analizei) şi/sau a mitocriticii. Dispuse într-un volum consistent, cele peste cinci sute de pagini din ediţia de faţă pot fi citite, de ce nu, şi ca un omagiu pe care Eugen Simion îl consacră, cu netrucată tandreţe şi devotament, uneia dintre cele mai complexe, dar şi controversate personalităţi din interbelicul românesc, rebelul, prometeicul, protestatarul, în fine odinioară poetul, eseistul şi marele creator de mai târziu, în Franţa, al literaturii absurdului, greu de prins în tuşe exegetice Eugen Ionescu/ Eugène Ionesco.

„Dacă m-aş fi născut în Franţa, poate că aş fi ajuns un poet genial."[1] Acest citat aparţinând tânărului Ionescu exprimă regretul său, disperarea chiar, în faţa unei situaţii intolerabile: aceea de a nu putea fi citit în afara graniţelor ţării sale (România). „Am sosit la Bucureşti când aveam treisprezece ani şi nu am revenit înainte de douăzeci şi şase. Româna am învăţat-o acolo. La paisprezece-cincisprezece ani, aveam note proaste la română. Către şaptesprezece-optsprezece ani, aveam la română note bune. Am învăţat să o scriu. În româneşte mi-am scris primele poeme. Nu mai scriam la fel de bine în franceză. Făceam greşeli. Când am revenit în Franţa,

[1] Eugen Ionescu, *Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2017, p. 268.

ştiam limba franceză, desigur, dar nu mai ştiam s-o scriu. Vreau să spun «literar». A trebuit să mă reobişnuiesc. Învăţarea, dezvăţarea, reînvăţarea cred că reprezintă exerciţii interesante. Şi apoi, da, a fost o sfâşiere, fiindcă acolo m-am simţit în exil."[1] Astăzi, analiza operei lui Eugen Ionescu, susţine Eugen Simion, poate însemna ceva mai mult decât o perspectivă asupra transferului temelor şi motivelor operei unui autor dintr-o limbă în alta, dintr-o cultură în alta, pornind chiar de la ideea „exilului voluntar" despre care va vorbi ulterior Florin Manolescu în *Enciclopedia exilului literar românesc.* Ea este în chip fundamental analiza unui caz de conştiinţă, o oglindă pe care criticul o aşază în faţa întregii societăţi româneşti, dacă luăm în considerare că societatea de astăzi este moştenitoarea de drept a vremurilor de odinioară. Şi că ea îşi redescoperă, prin grila acelor hermeneuţi sau filozofi ai culturii de înaltă ţinută, valorile genuine care o obligă să iasă din provincialism şi să se înscrie pe o traiectorie în interbelic (încă) europocentristă, ulterior în universalitate.

„Metoda" practicată de Eugen Simion este cât se poate de firească, atât pentru iniţiaţi – fie ei zelatori, fie ei delatori ai lui Ionescu –, cât şi pentru cititorii *par hasard,* reunind date din cele mai interesante ce vin din zona biografiei autorului investigat (privinţă în care documentarea excelează), folosite însă drept suport pentru critica genetică, şi opinii personale, expuse într-o manieră stilizată, rafinată, seducătoare. Scriitor el însuşi prin forţa frazei şi adevărul ei, Eugen Simion pleacă de la intenţia de a-i arăta cititorului, pentru început, cât de important este să cunoaştem îndeaproape caracterul scriitorului, luptele lăuntrice pe care acesta le-a purtat şi de care adesea a fost chinuit. Cine a fost Eugen Ionescu înainte să fie cernut prin sita deasă a grelei vremi prin care a trecut? Cine a fost necunoscutul Ionescu, cel care publica sub pseudonim, poetul din spatele *Elegiilor pentru fiinţe mici* sau partenerul de dialog al lui Jeni Acterian? Cine a fost cel căruia nu depărtarea de ţară i-a provocat durere şi izolare, cât mai degrabă, cum

[1] *Idem,* pp. 17-18.

vom afla în carte, orice dezamăgire profundă cauzată de aproape şi, mai mult – iată-l aici obnubilat de o luciditate amară –, chiar de propria-i persoană.

Acestor întrebări volumul de faţă nu le oferă un răspuns ferm, matematic. Taina umanului din spatele teatrului absurd se revelează însă pagină cu pagină pentru toţi aceia care au maturitatea necesară să accepte ideea că răscolitoarele îndoieli ce rămân nesupuse *au bout du chemin* sunt tot atâtea porţi către spectaculosul, teatralul şi, în fond, liricul Ionescu-Ionesco. O personalitate pe care Eugen Simion a cunoscut-o şi a vizitat-o cu mai multe prilejuri la Paris, oraş atât de drag ambilor. Căci Eugen Simion l-a întâlnit pe Eugen Ionescu pentru prima oară, la propriu, în primăvara anului 1971, pe Bd. Saint-Germain, şi la figurat prin cărţile, piesele şi în interviurile sale.

O personalitate, apoi, pe care criticul român a cercetat-o la diferite vârste ale propriei iniţieri întru cunoaştere, una pe care fără îndoială o admiră şi o înţelege în adevărul ei, acela *metafizic*, iar nu *critic* şi de care este ataşat fiindcă înţelege ce anume este constitutiv gândirii sale creatoare: *obsesia thanaticului* în antiteză (din nou dualism!) cu *paradisul şi inocenţa copilăriei* reprezentate solar, prin metafora *luminii*, ca o potenţială sursă de salvare. De altfel, în capitolul *Literatura şi lumina primei zile*, acest adevăr este revelat drept una dintre cheile interpretativ reale ale operei ionesciene în ansamblul ei, indiferent de limba în care au fost scrise textele: „La patru ani, Eugène Ionesco descoperă moartea şi îşi dă seama că lumea poate exista fără el. La cinci ani începe să citească, la şapte ani trăieşte păcatul originar: se priveşte în oglindă şi observă că este diferit de toţi ceilalţi. O ruptură teribilă se produce. Apare sentimentul unei iremediabile separări. E condamnat la anormalitate. Ştie deja totul. De atunci n-a aflat nimic mai mult, nimic mai puţin despre viaţă, moarte, destin. Jocurile au fost făcute: copilul descoperă ceea ce omul matur va verifica prin existenţa lui, şi anume: «că ne-am născut, că trăim, că vom muri, că nu ştim ce este fiinţa, că nu ştim ceea ce este nefiinţa». La nouă ani este deja hotărât să-şi

scrie memoriile. Începe să-şi noteze impresiile, amintirile, apoi abandonează caietul pregătit să primească revelatoarele lui confesiuni". Un autor pentru care *copilăria* este aşadar singurul echivalent mundan al paradisului, la care „temele luminii şi ale copilăriei nu sunt niciodată izolate de celelalte teme ale existenţei şi ale literaturii [...], labirintul vieţii, infernul din om, condiţia existenţială inacceptabilă, moartea, tema istoriei şi a libertăţii faţă de istorie, a ştiinţei şi a neputinţei ştiinţei şi, din nou, tema coşmarului existenţial şi a evadării din coşmar...".

Iată, în avans, un alt punct de plecare pe care criticul îl afirmă în chiar *Cuvântul înainte* al volumului, scris la Bucureşti, în data de 18 septembrie 2009: „Problema esenţială rămâne [...] legătura lui Eugen Ionescu cu literatura română din care face parte «de bine de rău», cum singur spune. O discut în mai multe rânduri în cartea de faţă, încercând să înţeleg bine şi să interpretez corect fantasmele, complexele, umorile schimbătoare ale scriitorului, dar şi acelea ale comentatorilor săi în legătură cu acest subiect... Uneori negaţia, ne previne chiar Eugen Ionescu într-un rând, nu-i decât o formă de iubire neîmpărtăşită, bruscată sau ignorată...".

Premisa studiului de care ne ocupăm (şi care a presupus, după cum se poate observa din numeroasele metamorfoze prin care a trecut de la o ediţie la alta, un travaliu pe cât de cronofag, pe atât de reconfortant graţie ecourilor imediate) este aceea că Eugen Ionescu iubea, de fapt, România, în ciuda tuturor suspiciunilor şi acuzelor ce i-au fost aduse, „cu o dezamăgire compactă, o dezamăgire vehementă pusă în complexe, tradusă în fraze memorabile. Din ea a ieşit, cred, o literatură eseistică, moralistică sclipitoare. Eugène Ionesco nu s-a putut despărţi niciodată, din fericire pentru noi, de Eugen Ionescu. În spiritul său rebel a stat totdeauna pitit un spirit metafizic şi un creator cu imaginaţia în fierbere". Astfel, una din performanţele notabile ale volumului de faţă este că reuneşte unul dintre modelele literare exemplare ale momentului de graţie interbelic cu ideea – simbolică şi simbiotică – de românitate. Mai apoi, dovedind o apetenţă deosebită pentru

filozofia culturii sau istoria mentalităţilor, Eugen Simion impune, cu forţe relativ restrânse, dar, cum se va vedea, redutabile, o personalitate de seamă a literaturii şi culturii române în patrimoniul european şi universal, subliniind trăinicia contribuţiei ionesciene la evoluţia literaturilor din care face parte şi al căror chip l-a modificat ireversibil.

Departe de a acorda biografismului rolul de cheie existenţială, etică şi estetică fundamentală în opţiunile literare ale *tânărului* Eugen Ionescu, Eugen Simion face totuşi atâtea trimiteri câte îi sunt necesare la această latură pentru a vorbi despre iniţierea întru literatură, stil şi imaginar a unui scriitor în derută, dar în derută existenţială şi, cum o arată prima sa piesă de teatru în limba română, chiar lingvistică. Adică a scriitorului pe atunci trăitor într-o Românie în care s-a simţit, *paradoxal*, în *exil*, asta poate şi din pricina relaţiei dure şi tulburi afectiv cu tatăl său, şi datorită atracţiei pe care o resimte faţă de cultura, limba şi literatura franceză de care este legat prin invizibilele fire materne: „Nu mai este nicio îndoială: Eugène Ionesco îşi detestă Tatăl sau, mai bine zis, spune de atâtea ori că îl detestă încât devine suspect. Nu cumva ura aşa de des clamată a fiului este o altă formă de iubire?". Afirmaţia de mai jos a criticului român, după care perioada trăită de Ionescu în România este *autenticul său exil*, iară nu cea franceză, către care scriitorul se îndreaptă *prin proprie alegere*, având în minte dorinţa de a deveni unul dintre cei mai mari autori ai literaturii universale, ni se pare întru totul explicabilă.

Structural, volumul de faţă se organizează urmând îndeaproape şi destul de fidel (cu puţine excursuri subiective) atât *biografia* românească a lui Eugen Ionescu, cât mai ales *literatura* lui scrisă în limba română, prin literatură înţelegându-se, de fapt, tot ceea ce acesta a scris înainte de plecarea sa, ca ataşat diplomatic pentru început, în Franţa. Ordinea capitolelor urmăreşte dezordinea vieţii (caracterul ei halucinant, căci aleatoriu) şi – în paralel – ordinea literaturii, trecerea subtilă de la poezie (*Elegii pentru fiinţe mici*) la eseistica polemică (*Nu*), proză (încercările de a scrie roman, de care

însă în cele din urmă se dezice), publicistică, jurnal intim şi de idei, până la, în fine, îmbrăţişarea definitivă a teatrului ca gen literar predilect.

Eugen Simion desluşeşte, pentru început, cine şi ce sunt „fiinţele mici" în jurul cărora gravitează *poetic*, dar *arghezian* prin limbaj şi teme atenţia scriitorului (ce uriaş paradox, atrage el atenţia, dacă ţinem seama de intervenţia polemică din *Nu* şi nu doar de aceea, îl reprezintă această contaminare, acest comportament liric cvasi-mimetic, deşi pornind de la o suferinţă existenţială reală), dar cel mai important, unde se ascunde originalitatea acestuia. Moartea, jocul, durerea sunt teme etern slujind literatura universală, dar ceva *cumva* îl face diferit pe Ionescu în acest sens. Glisarea de la poezie spre teatru şi de ce natură s-au dovedit a fi implicaţiile care au făcut posibilă această trecere, iată un subiect pe care Eugen Simion îl pune, din nou, pe seama românităţii scriitorului. O indecizie constitutivă, pre-existentă generic, dar fertilă şi care, prin înclinaţia spre un soi de bipolaritate incisivă, a făcut posibil *absurdul* deja „mitologizant" din marile texte ale maturităţii. În tinereţe, Ionescu publicistul considera poezia o formă literară superioară romanului şi teatrului, celor din urmă (în special romanului) reproşându-le caracterul artificial. Cu toate acestea, trecerea spre dramaturgie e treapta care îl va urca în lumina reflectoarelor, la propriu şi la figurat. Excelentul exerciţiu de comparatism literar între piesele scrise în limba română (cea dintâi, *hélas!*, în ordine cronologică fiind *Englezeşte fără profesor*) şi în limba franceză (*La Cantatrice chauve*) ne arată şi el – urmând fina linie a argumentaţiei de adâncime – că, în fond, Eugène Ionesco nu este decât un Eugen Ionescu neschimbat, doar (cum autorul însuşi intuia şi mărturisea) mai apreciat. Atât de apreciat încât, în ciuda episodului Vichy şi a multor intervenţii potrivnice din partea unor conaţionali ale căror nume nu merită a fi alăturate numelui său, este invitat, cu onoruri, să devină membru al Academiei Franceze.

În sprijinul acestei idei vine un întreg şir de documente, bine alese şi extrem de bine plasate în contextul fiinţial al,

repetăm, *tânărului* Eugen Ionescu; în ele descoperim şi apetenţa criticului pentru istoria literară, dar şi plăcerea anecdoticii savuroase... Lor li se adaugă capitole teoretizante, menite să completeze blancurile din percepţia cititorului recent cu, în ordinea firească, fericitele precizări asupra contextului geo-istoric în care exilul ionescian a fost posibil, urmate de o analiză foarte extinsă. Bucla se închide simetric, pentru că scriitorul, de această dată, care e Eugen Simion se întoarce, la fel de gidian, la chipul din oglindă, conţinut în *Anexa* din finalul volumului.

Pentru Eugen Ionescu, raportarea la exilul auctorial s-a dovedit a fi extrem de dură, cum se poate vedea din paginile memorabile ale volumului care a scandalizat lumea literară interbelică, *Nu*, dar şi, mai târziu, din eseistica sa tipărită sub declarativul *Război cu toată lumea.* Nu a căzut însă pradă unui bilingvism de genul celui practicat, să zicem, de Panait Istrati de pildă. Pentru el, limba folosită în literatură ajunge să fie încărcată de anumite sentimente, iar găsirea unui „adăpost" în artă nu mai vizează doar trupul, ci şi cuvintele. A ales deliberat să se dedice unor genuri în limba română (poezie, critică literară, dar mai ales eseistică şi memorialistică) şi cu totul altuia în limba franceză (dramaturgia). Din acest fapt decurge chiar situarea „între limbi" a literaturii sale, „un efect (nu singurul) care se manifestă prin folosirea frecventă a cuvintelor şi expresiilor celuilalt idiom în textele lor", lucru vizibil şi scos în evidenţă de către Eugen Simion în excelenta analiză comparată a pieselor de teatru scrise în limba română (*Englezeşte fără profesor*) şi apoi în franceză (*La cantatrice chauve*). Aceste interpuneri narative între limba nouă a protagonistului, limba maternă şi el însuşi sunt reflectate la nivel lingvistic prin folosirea cuvintelor „greşite" (traduse greşit, calchiate etc.) din limba-gazdă în text[1].

„Ce semnificaţie are, atunci, *a scrie*? Pentru Eugène Ionesco a scrie înseamnă totul: binele şi răul, oroarea şi

[1] Briscan Zara, *Literatura din exil*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2016, p. 51.

ieşirea din oroare", notează Eugen Simion. Apoi se întreabă: „Este *scriitura* o posibilitate de salvare? Este în măsura în care este o provocare a angoasei. Este o iluminare în măsura în care literatura regăseşte miracolul copilăriei. Ca să-l regăsească, literatura trebuie să treacă însă prin teritoriul unei existenţe exasperate de ideea morţii". Ideea care capătă contur la finalul lecturii studiului este că moartea care îl obsedează tematic pe *tânărul* Eugen Ionescu, adică pe autorul de limbă română, este de fapt o *moarte a epocii*, un *mal du siècle*, un spirit al veacului, deloc ciudat dacă ţinem cont de circumstanţele istorice... Dar o moarte care l-a influenţat şi de care el s-a lăsat contaminat nu pentru că ar fi fost slab, ci tocmai pentru că, temperament vulcanic, a dorit mereu să-şi depăşească propriile limite.

Voi insista în continuare asupra celui de-al doilea capitol al lucrării, intitulat *„Elegii pentru fiinţe mici". Parafraze argheziene şi barbiene. Poezia universului mic. Sentimentul franciscan* cu deosebire pentru că face dreptate unui volum de poeme nedreptăţit în epocă şi, cum lesne se poate vedea din needitarea lui din interbelic până în prezent, şi de contemporaneitate. Eugen Simion nu emite judecăţi de la valoare dintru bun început, ci lucrează, cu acribia şi după obiceiul istoricului literar, cu documente. El invocă un moment care, în epocă, a stârnit oarece vâlvă: la debutul lui Eugen Ionescu din 1931, cu *Elegii pentru fiinţe mici*, Pompiliu Constantinescu publica o foarte scurtă recenzie, mai degrabă o rezervată semnalare, în care, amintind de începuturile de „demolare" a scrisului arghezian (care va fi desăvârşită şi, tot atât de repede, anulată, în *Nu*, în 1934), se mărginea să-l caracterizeze drept „un discipol aplicat al câtorva poeţi, în care regăsim şi pâlpâirea joasă, insistent, din sensibilitatea clorotică a lui Maeterlinck". Mai nota „o naivitate jammistă de identificare bucolică" (trimiţând la „rugile" lui Francis Jammes) şi punea în legătură „elegiile groteşti" din micul volum cu „factura şi motivele d-lui Ion Barbu", a cărui Rigă Crypto ar „parafraza-o". Semnele răcelii criticului faţă de fostul său elev erau evidente şi vor reveni sporind în

comentariul la eseurile „megalomane", vanitoase, abia corectate de ţinuta de „clovn întristat" din volumul apărut şi premiat în 1934.

De atunci, comentariile la versurile junelui Ionescu, devenit între timp marele dramaturg de rezonanţă universală, le-au apropiat şi de spiritul avangardist (prin Marin Mincu, care a inclus câteva elegii în antologia sa din 1983), în vreme ce Eugen Simion le adaugă componenta franciscană şi ecoul stilistic dinspre „Arghezi, poetul universului mic". Criticul le acordă importanţă şi le pune în lumina potrivită tocmai pentru că aceste poeme confirmă aserţiunile din capitolul anterior, privitoare la temele favorite ale dramaturgului de mai târziu: *copilăria* şi *copilărirea,* forme de evadare din faţa morţii, stările de reverie inocentă din care se naşte un soi de „antropomorfism", cum s-a mai spus, al viziunii ce inundă obiectele neînsufleţite cu sentimente omeneşti, apoi tandreţea şi delicateţea apropierii de lumea redusă la dimensiuni miniaturale a jucăriilor.

În acest sens, reţinem că Eugen Simion citează versuri doar din acele poeme care au posibilitatea de a intra în dialog, peste timp, cu obsesiile dramaturgului de mai târziu; nu vorbim de o citare aleatorie, ci de una exactă, spre al cărei scop cititorul este condus cu delicateţe: „Un mic soare, Doamne,/ pentru sufletul meu.// Doamne, eu sunt o frunză,/ eu sunt o nucă,/ sunt un broscoi speriat,/ sunt o vrabie rănită.// Mi-au furat toate cuiburile./ M-au ajuns toate praştiile.// Doamne mic, ridică-mă,// şi fă-mă fericit/ ca pe boii cu coarne nevinovate,/ ca pe câinii cu ochi de îngeri,/ ca pe nenuferi/ ca pietrele prietenele". Dacă ţinem seama că *Poemele cu îngeri* ale lui V. Voiculescu apăruseră în 1927, iar la *Gândirea* se scria poezie pe teme religioase (Paul Sterian compunea, de pildă, poeme în registru naiv iconografic), în vreme ce desenele lui Athanasie Demian ilustrau revista tradiţionalistă, mai „ionesciene" – în perspectiva a ceea ce va urma – sunt, desigur, versurile legate direct de „ţara de carton şi vată" a păpuşilor şi a jucăriilor. Relaţia cu celelalte texte e evidentă, numai că naturii miniaturizate i se substituie

aici artefactul, decorativul şi spectacularul, cu distanţarea inevitabilă implicând un procent de înstrăinare, asemănător cu efectul de înstrăinare coparticipativă specific reprezentării teatrale. Eugen Simion, fără a o spune explicit, sugerează că pentru Ionescu cel ce se formează scriind versuri, despărţirea de liric, sinonimă cu despărţirea tandru-elegiacă, desigur, de copilărie, reprezintă începutul *teatralizării* lumii, adică începutul conştientizării „morţii" eului o dată cu disiparea în pluralitatea de voci dramatice. Imaginea teatrală, dar şi imaginarul teatral se nasc acum, capătă concreteţe şi soliditate. Poate tocmai de aceea criticului îi sunt dragi secvenţele ce reunesc, în linia criticii genetice consacrate, tematic proiecte de creaţie pe cât de ambiţioase, pe atât de diferite: „Unui pierrot rămas în drum/ îi cad tărâţele din coate./ Şi-abia se mai aude cum/ Clopotul stins sunete scoate" (*Moartea păpuşii*).

E, evidentă, în asemenea versuri, nostalgia anilor evocaţi mereu cu emoţie de la Chapelle-Anthenaise sau din ţara natală. Asemeni autorului la vârsta inocenţei, maturizat înainte de vreme din pricina unui tată abuziv, copiii din poezia lui Eugen Ionescu sunt nişte oameni mari în miniatură. Departe de a fi simple marionete, trăiesc într-un univers complicat, redus la scara dimensională a jucăriilor. În lumea mică a copiilor există totul: un cer mic, un soare în miniatură, o biserică mică, de mucava şi chiar un Dumnezeu mic căruia să-i adresezi o mică rugăciune. Imaginea Dumnezeului mic, apărut în literatura română în 1931, în volumul *Elegii pentru fiinţe mici*, îi pare lui Eugen Simion suficient de îndrăzneaţă, de *arghezian* îndrăzneaţă, ca să valideze un poet mare. El reţine, în egală măsură, că mai există un autor român pentru care copiii sunt doar nişte oameni mari reduşi la scara propriilor existenţe: Caragiale. Însă în lumea lui Caragiale nu există copii în sensul tradiţional, în sensul clişeului literar, adică fiinţe pure, inocente, angelice. O posibilă afiliere în ceea ce priveşte dramaturgia ar putea începe de aici: Eugen Ionescu şi I.L. Caragiale aduc, în literatura română, cu totul alt tip de „mici oameni mari". Existenţialişti, confruntaţi, de când se joacă cu păpuşile, cu marile întrebări metafizice, cu

marile absenţe, cu Răul, copii trăiesc la ambii autori mult mai acut sentimentul neputinţei şi tragismul existenţei. „Anunţă aceste poeme tinereşti un destin liric notabil?", se întreabă Eugen Simion şi tot el răspunde: „Anunţă, în mod cert, un spirit complex şi o sensibilitate îndrăgostită de suavităţile lumii şi, totodată, înspăimântată de ideea morţii. După această fază lirică, spiritul său se va radicaliza şi, din poetul lucrurilor delicate, va ieşi criticul acerb din *Nu*. [...] Ce scapă criticii literare din această fază e faptul că autorul delicatelor «păpuşerii», fantezii, exerciţii de virtuozitate, pastişe argheziene sau barbiene este, în jocurile lui inteligente, un poet autentic şi că ironia nu distruge sentimentul cosmic şi nici nota de religiozitate franciscană".

Către un autentic *portret al artistului în tinereţe* păşeşte Eugen Simion în capitolul intitulat *„Nu". Un exerciţiu de „ego-critică"*. Pornind pe urmele unor însemnări din *Jurnalul* ionescian, din care unele file sunt publicate în *Nu*, la 23 august 1932, criticul remarcă poziţia de fals echilibru a tânărului Eugen Ionescu, dubla atracţie baudelairiană spre Dumnezeu şi diavol, spre extazul morţii şi spre oroarea vieţii, din care se vor fi născut, ulterior, şi alte nu mai puţin auguste pilde de dedublare, ambivalenţă, ezitare la răscruce în dramaturgia scriitorului: „Dar, înainte de a fi un jurnal de idei, *Nu* este jurnalul unei crize spirituale şi morale. Este latura, după părerea mea, cea mai profundă a cărţii". În filele amintite, există şi următoarea notă a scriitorului: „Nu pot rămâne la viaţa asta pe care nici nu o trăiesc din plin. Nici la literatură. Ci stau aşa şovăitor, între două punţi". În acele îndepărtate pagini de *Jurnal*, viitorul autor al *Ucigaşului fără simbrie* (*Tueur sans gages*) îşi consemna vidul lăuntric şi obsesia egotistă: „Nu am nicio pasiune, nicio obsesie în afară de mine: Eu care-mi sunt gloria, bucuria, suferinţa, viaţa, moartea!"[1]. Asupra acestui fapt insistă şi Eugen Simion, făcând o trimitere ilustrativă, cum se va vedea ulterior, la caracterul

[1] *Apud* Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004, p. 28.

bipolar *a priori* al scriitorului: „Acolo, sus, la suprafață, la lumina zilei, criticul zburdă, loveşte în dreapta şi în stânga, contestă cu mare poftă, manifestă chiar o irepresibilă bucurie de a fi luat în seamă, de a fi altfel decât toţi. Dar, încet, încet, acest discurs insolent, imperativ se destramă. O altă parte a fiinţei se exprimă paralel în comentariile capricioase, şi această parte tinde să-şi creeze propriul discurs. Un *discurs al neliniştii, un discurs* – nu ezit să scriu – *de ordin metafizic.* Obiectul lui nu mai este propriu-zis literatura, obiectul lui copleşitor devine existenţa. Iar în spaţiul existenţei aşteptă, precipitată, moartea. Iată adevărata temă a jurnalului ionescian".

Am insistat poate prea puţin, în aceste pagini, asupra faptului că studiul despre care facem vorbire aici „împrumută" şi sintetizează inteligent şi influenţe din psihologie sau psihanaliză. Îndatorat celor două forme de cunoaştere a omenescului, autorul exegezei arată că Eugen Ionescu, în acei ani ai începuturilor sale, era prea lucid pentru ca să nu-şi dea seama că numai o transcendere a egotismului diaristic, o depăşire a echilibrului indecis între trăire şi creaţie îl poate mântui. Neputinţa majoră, pe care şi-o recunoaşte, este tocmai aceasta: de a se transcende pe sine.

Neputinţa de a depăşi îndeosebi teama de moarte. Anxietatea dramaturgului, obsesia sa thanatică, spaimele sale sunt binecunoscute astăzi, dar contribuţiile, mărturiile, într-un cuvânt *exegeza* unor critici români cu privire la acest aspect, dintre care cel în faţa căruia ne aflăm este un adevărat *pasionat*, sunt tot mai puţin amintite, de nu chiar trecute sub o tăcere (deseori) vinovată. Tot lui Eugen Simion îi datorăm şi atenta, receptiva lectură a celor două volume de jurnal publicate mai aproape de momentul pe care îl trăim, anume *Journal en miettes* (*Jurnal în fărâme*) şi *Présent Passé, Passé Présent* (*Prezent Trecut, Trecut Prezent*); pe lângă piesele sale, mărturisesc aplecarea acestui spirit spre meditaţia ce are în centru moartea. Un *memento mori* constant e înscris în faldurile cele mai intime ale sensibilităţii ionesciene. Tema „regelui care moare" îi era deja familiară tânarului autor care, în însemnările sale din *Jurnal*, consemna din când în când recrudescenţele

terorii. Dar teama de moarte (dacă nu moartea însăşi) poate fi exorcizată prin procedee cvasimagice. Cuvântul alungă tenebrele şi, îndeosebi, evocarea parodică a morţii o ţine oarecum la distanţă, ca un ritual taumaturgic: evocată, moartea care „umblă în jurul nostru tâlhăreşte" se retrage.

Săpând mai adânc pentru a descoperi modelele acestui creator, care şi dacă ele au existat într-adevăr, începând cu al patrulea capitol al cărţii Eugen Simion dezvăluie lucruri pe care şi scriitorul le va confirma în dialogurile sale binecunoscute cu Claude Bonnefoy. Eminescianism, adoptarea, fără morgă ironică, a ipostazei maioresciene în scriitura critică („Ce-i place şi ce nu-i place tânărului Eugen Ionescu? Îi plac Eminescu şi Maiorescu, dintre clasici [dar nici aceştia totdeauna]. Mai jos gustul lui estetic nu coboară în timp. Nu-i displace poezia populară. Într-un rând zice ceva de bine despre ea"), apoi fără îndoială caragialism, urmuzianism... O luptă acerbă contra lui Arghezi, contra lui Hugo, imposibilitatea de a crede până la capăt în avangardă, în orice fel de avangardă... „Îi place Proust [«o sinteză a spiritualităţii moderne»]", notează criticul, şi „are ceva contra lui Valéry, fapt bizar de altfel. Apreciază poezia lui Vinea şi Tzara pe care-i plasează, estetic, deasupra lui Arghezi".

Demonstraţia e sustenabilă. Literatura devine, pentru Eugen Ionescu, singurul refugiu din faţa anxietăţii. Tânărul de odinioară se aruncă asupra cărţilor scrise de alţii, asupra paginii încă nescrise de el, cu furia celui ce caută în pasiunea sa un leac împotriva morţii. Vrea să îmbrăţişeze totul, să combată totul, să scrie totul, să noteze fiecare pas, faptele mărunte ale zilei, orice banalitate, tot ceea ce poate fi cu uşurinţă dat uitării. El nu vrea să uite. Căci îşi spune că acest lucru este tot ce poate face pentru eternitatea sa. Eternitatea, nemurirea e absolutul la care râvneşte Eugen Ionescu. E interesant, reliefează Eugen Simion, după ce *părintele teatrului absurd* a intrat în Academia Franceză, să urmăreşti geneza spiritului său în acele pagini atât de revelatoare ale începuturilor, mult mai semnificative pentru el decât şi-o mărturiseşte el însuşi.

Egocentrismul, mereu amenințat de umbra morții, este osia furtunilor ce se stârnesc într-însul și pe care le stârnește el însuși în jurul său. Atacurile tânărului semnatar al volumului *Nu* purced din dorința sa de a se face cunoscut, de a face zgomot mare, cu orice preț. E prea inteligent ca să nu-și dea seama că analizele sale sunt simple mișcări tactice. „Îmi dau seama – mărturisește el – că, în sine, argumentele mele nu sunt nici valabile, nici nevalabile. Ceea ce numesc eu acuzații pot fi considerate drept caracteristice neutre ale poeziei barbiene. De aceea: las totul și îmi pun toate speranțele în prezentare: vervă, ironie, siguranță, aparență logică și inflexibilă, șarja polemică și alte prafuri în ochi. Cititorului aiurit să nu-i rămână în urechi decât ecouri de îndepărtate clinchete, în ochi fumul bătăliei". Paginile pe care Eugen Simion le dedică subiectului sunt savuroase şi sclipitoare stilistic, dovedind un dialogism inspirat şi cu alţi comentatori ai vremii de atunci, precum şi ai timpilor viitori. Unul dintre aceştia rămâne chiar Claude Bonnefoy, care l-a întrebat pe Eugen Ionescu, în convorbirile ulterior transformate în carte, dacă literatura română i-a oferit ceva, dacă a contribuit la formarea spiritului său. Autorul *Rinocerilor* i-a vorbit criticului francez despre Caragiale şi Urmuz. N-a uitat să adauge: „mai sunt și alți scriitori români care au putut să mă marcheze. Aceștia sunt poeții populari anonimi: poezia populară română este bogată, este mare".

Eugen Simion salută, apoi, nota pamfletară din teribilele texte ionesciene referitoare la poezia lui Arghezi și Ion Barbu, precum și la romanul lui Camil Petrescu, considerând-o un mod strălucit de reaşezare, cu ajutorul criticii, a valorilor în matca lor cuvenită. De recanonizare, am zice azi. Un fapt e sigur: rareori un tânăr scriitor a fost mai prezent în viața literară a timpului sau, a țării în a cărui limbă scria, decât Eugen Ionescu la cei douăzeci şi doi de ani câți împlinise în 1934 când publică *Nu*. Simion insistă şi în alte capitole asupra acestui aspect de cronică parțială a lumii literare contemporane autorului, surprinzând câte un moment literar pe care publicistica ionesciană îl îmbracă (de pildă, al

frondei: „şi plăcerea de a provoca instituţiile culturii, inclusiv critica literară serioasă, pe scurt: valorile stabilite şi stabilizatoare din cultura şi societatea românească"). Alteori, un moment inedit, dar cu potenţialităţi uluitoare: „Altă dovadă de finețe a gustului estetic: primirea entuziastă pe care i-o face lui Blecher. *Întâmplări în irealitatea imediată* îi pare cartea cea mai bună a anului şi autorul ei «un scriitor de neuitat»". Tânărul Ionescu nu se mulțumește să încerce o reabilitare a analizei literare, cum pretinde, exercitându-şi verva critică pe seama câtorva scriitori, pe care de altfel îi stimează.

Anunțând dramaturgul de mai târziu, el se descrie cu toate fluctuațiile umorilor sale, cu toate tribulațiile prin care trece inteligența sa, trăind un adevărat conflict existențial. O nouă intuiţie ce prinde rădăcini şi se dezvoltă armonios mai departe ar putea fi următoarea: autenticul Eugen Ionescu *se trădează pe sine*, voluntar sau involuntar, asta e mai puțin important. Negatorul, nihilistul se transformă într-un aspirant la ordine. Ca și Caragiale, Ionescu este un maiorescian, în pofida temperamentului. Acești frondeuri, dăruiți cu ironie şi umor, pentru care totul e moft, ascund în fond sufletul marilor iubitori ai ordinii, ai rânduielii firești. Impresionismul critic e prin urmare osândit în *Nu*, tocmai întrucât nu este o atitudine de principii, ci una temperamentală, un detestabil sentimentalism lipsit de luciditate: „Când citim notele critice, paginile de jurnal, cronicile literare, observăm că sentimentul singurătăţii şi al disperării nu împiedică pofta lui Eugen Ionescu de a citi şi comenta, uneori cu mare acuitate, literatura contemporană".

Analiza detaliată a relaţiei tensionate pe care Eugen Ionescu a întreţinut-o cu „criterioniştii" atât în timpul trăirii pe teritoriul României, cât şi ulterior, cu generaţia disipată în exilul francez şi american, cu Mircea Eliade şi Emil Cioran mai ales, apoi epistolarul cu Petru Comarnescu, Tudor Vianu sau Constantin Noica aduc, în plus, date noi despre portretul ionescian, dar conturează şi chipul unei epoci dominate de contraste şi lupte ideologice. Psihanalizabilă, dar cât se poate de veridică, apoi, constatarea că, o dată eliberat de sub

presiunea şi opresiunea istoriei, omul are toate motivele ca să se întoarcă în sine, găsindu-şi, în scriitura despre propria lui alcătuire, fie ea zilnică sau metafizică, resursele supraviețuirii. Poate tocmai din acest motiv spațiul cel mai extins şi convingător ca model de reuşită stilistică, hermeneutică şi (nu neapărat în această ordine) etică din studiul de față este rezervat memorialisticii în limba română a lui Eugen Ionescu. Exigent, critic, iar nu polemic, acesta a impus un tip de scriitură în sine, non-manieristă, anti-mimetică şi nesupusă convenţiilor.

Eugen Simion nu trece însă cu vederea nici cum s-a născut Eugen Ionescu dramaturgul. Această naştere s-a produs, în acelaşi spirit de adevăr caracteristic istoriei literare, în limba română, prin piesa *Englezeşte fără profesor* şi ulterior în limba franceză. Mai trebuie spus şi că trecerea lui Eugen Ionescu la Eugène Ionesco s-a tradus (ca şi cazul Cioran, Fondane, Beckett, Nabokov sau Conrad) printr-un traumatism creator. Aceasta şi pentru că evoluția limbii materne către limba de adopție s-a petrecut, în fiecare caz, în chip diferit. Cioran, de exemplu, după zece ani de criză a scrisului la Paris, a renunțat la limba română pentru a cizela mai bine franceza aforismelor sale, în timp ce Beckett a continuat să scrie toată viața şi în engleză şi în franceză, arătând o predilecție pentru cea din urmă. Opera lui Nabokov este împărțită între două limbi: exilat după Revoluție, va scrie nouă romane în rusă în timpul sejurului său berlinez, cariera sa anglo-saxonă debutând după 1940, în America. Evoluția carierei literare a lui Eugène Ionesco pare, în acest peisaj, singulară sau cel puțin condamnată la excepționalitate.

Eugen Ionescu, care îşi făcuse debutul în limba sa „paternă", va traversa mulți ani de tăcere după stabilirea sa în Franța, în 1938, înainte de a scrie în franceză, lucru cu atât mai greu de înțeles cu cât el era, realmente, bilingv, căci româna sa nu trădează nicio contaminare, iar franceza, nicio stângăcie. În scrierile târzii cu caracter autobiografic (*Note şi contranote, Antidoturi, Prezent trecut, trecut prezent*), va explica el însuşi motivele care au dus la plecarea sa din România,

acesta reprezentând o atitudine politică, de protest împotriva escaladării fascismului local al Gărzii de Fier. Totuşi, în publicaţiile de tinereţe, se pot întrevedea şi alte motive ale acestei opţiuni esenţiale, mult mai profunde, emanate dintr-un rău „cultural".

Însuşi Eugen Ionescu îşi comentează cu mult umor dubla apartenenţă culturală: „în Franţa, la şcoala comunală, învăţasem că franceza, care era limba mea, era cea mai frumoasă limbă din lume, că francezii erau poporul cel mai curajos din lume, că-şi învinseseră totdeauna duşmanii [...]. Sosit la Bucureşti, aflu că limba mea este cea română, că cea mai frumoasă limbă din lume nu e franceza, ci româna, că românii îşi învinseseră totdeauna duşmanii [...]. Noroc că nu m-am dus peste un an în Japonia!". Eugen Simion urmăreşte cu atenţie şi în ce mod, şi ce anume a continuat dramaturgul să scrie în româneşte: nu numai jurnal, ci şi alte mici lucrări pe care le cunoaştem în versiunea franceză. Într-un capitol cu foarte multe date de natură documentară, arată şi explică circumstanţele în care piesa de debut, scrisă probabil în 1948 sau 1949, i-a fost comunicată, prin Petru Comarnescu, revistei *Secolul XX* (nr. 1/1965) sub titlul *Englezeşte fără profesor.* Faptul e important: ne arată cum, probabil, abia prin 1950, odată cu începutul carierei dramaturgului, Eugen Ionescu a început să scrie numai în franceză şi că o *criză de trecere* de la o limbă la alta (dacă aceasta a existat) nu s-a produs în copilăria autorului (când acesta a revenit în România), ci în plină maturitate, odată cu începutul altei cariere, odată cu debutul într-o altă literatură. De altfel, în nr. 3, din aprilie-mai 1946, al revistei *Cahiers France-Roumanie,* el semnase câteva recenzii scrise într-o franceză perfectă.

Criticul român nu reţine, de altfel, că ar fi apărut în scris, între 1927 şi 1940, vreo mărturisire privitoare la ezitarea între cele două limbi — fie în jurnalul publicat în româneşte, fie în alte scrieri. Există însă mult mai multe dovezi pe care le ia în calcul şi care ne indică un sentiment de clară apartenenţă la literatura română — în primul rând pentru că Eugen Ionescu punea atâta pasiune în a discuta problemele ei în toţi

aceşti ani. Mult timp după plecarea sa în Franţa, mai bine de un deceniu, Eugen Ionescu a ezitat între două ţări, între două limbi — apoi între două literaturi[1]. Problema limbajului a căpătat, conform unei predispoziţii prezente în autor încă din prima tinereţe, o dimensiune metafizică. Această dimensiune e cuprinsă, e evidentă şi în bruionul românesc al piesei *La Cantatrice chauve.* Sensibilizarea autorului pentru problemele exprimării şi ale limbajului era oricum mai veche.

Este surprinzător că, evident filo-francez, publicistul Eugen Ionescu a scris în româneşte relativ puţine lucruri despre literatura franceză. Sigur că existenţa şi circulaţia cărţilor şi revistelor franceze în epocă era foarte mare, că cea mai mare parte, dacă nu toată intelectualitatea română, avea acces la ele. Mai mult chiar, cum s-a putut vedea, Eugen Ionescu cârtea împotriva unei influenţe franceze „dictatoriale" asupra autorilor noştri — semn net, la urma urmei, al unui ataşament, al unui simţ al apartenenţei la literatura română, chiar dacă pentru un timp limitat.

Nu depăşeşte limitele unei cărţi despre critică, explorând traseul dureros al unui divorţ dintre autor şi cultura căreia îi aparţine şi pe care ajunge să o respingă. Dincolo de particularitatea situaţiei, Ionescu exprimă drama generată de culturile „mici", cum este şi cea română, care trebuie să se măsoare cu „marile" culturi. E vorba, cu siguranţă, de complexul fundamental pe care aceste culturi îl resimt, şi care nu are nicio legătură cu calitatea operelor, ci doar cu lipsa lor de audienţă.

Soarta unei literaturi „necitite" este paradoxală în procesul de comunicare instaurat de apariţia unei opere pentru că al treilea termen al triadei autor – operă – cititor lipseşte. Destinul culturii române, ca al oricărei alte culturi „mici", nu este, totuşi, aşa de dramatic, pentru că destinatarul există. El apare însă ca „nesatisfacător" autorului român; e vorba de un cititor „naţional", adesea disprețuit, căci e considerat imatur şi necompetent.

---

[1] Gelu Ionescu, *Anatomia unei negaţii*, 1990, p. 135.

Iniţial, Eugen Ionescu, poetul „ratat" şi criticul care înregistra un succes relativ, crede sincer în poezie, gen major, potrivit opiniei sale. În schimb, celorlalte genuri literare le reproşează, cum am văzut, caracterul „artificial"[1]. Astfel, romanul, care ar trebui să fie „o transcriere a vieţii", nu-şi respectă rolul, constituindu-se într-o suită de momente dure. El devine o oglindă sfărâmată şi deformată a realităţii: „Totul este falsificare când izolezi unul din aceste momente"[2]. Nu doar romanul este denaturat, ci şi tragedia, aceasta fiind, de asemenea, o succesiune de „momente dure", „o progresie netă, perfectă, artificială"[3].

Chiar dacă, în aparenţă, Eugen Ionescu nu este atras decât sporadic de teatru în perioada anilor '30, totuşi, construcţia de elemente „teatrale" în primele sale scrieri, ca mod de a dialoga, ne relevă, prin vocea lui Eugen Simion, un personaj foarte interesat de manifestarea teatrală. În centrul lumii sale literare se află dialogul „nu ca mijloc, ci ca scop în sine". Întregul său demersul critic se reduce la o adevărată punere în scenă. Dacă teatrul este definit drept un joc („comedia este un joc, un joc care imită viaţa"[4]), pentru Eugen Ionescu critica reprezintă pretextul de a face teatru, de a juca: „M-am jucat de-a criticul".

Aventura *Cântăreţei chele* reprezintă o excepţie în istoria teatrului, deoarece aceasta îşi are începutul în mai sus amintita piesă scrisă în româneşte – *Englezeşte fără profesor*[5]. Trecerea piesei de teatru de la limba română la limba franceză nu s-a realizat prin intermediul unei opere originale, ci folosindu-se traducerea adaptată, aceasta fiind, de fapt, *Cântăreaţa chelă*. Ionescu considera că orice „traducere" este similară unei „trădări"; or, ceea ce el încearcă să facă – notează, sub o altă formulă, Eugen Simion – traducându-şi

[1] Alexandra Hamdan, *Ionescu înainte de Ionesco. Portretul artistului tânăr*, Saeculum I.O., Bucureşti, 1998, p. 50.

[2] Eugen Ionescu, *Nu*, ed. cit.

[3] *Idem*.

[4] H. Bergson, *Le Rire*, PUF, Paris, 1948, p. 52.

[5] Alexandra Hamdan, *op. cit.*, p. 136.

propria piesă este nu de a disimula diferența lingvistică sub o traducere conformă cu spiritul limbii franceze, ci, dimpotrivă, de a sublinia, de a accentua această trădare. *Cântăreața chelă* este, în mare parte, o traducere „proastă", adică literală. Publicul și cititorii „Antipiesei" ascultă sau citesc locuțiunile „pseudofranceze", proverbele „suprarealiste" (traduse literal din română) care-i derutează, deoarece nu-i cunosc izvorul. Aceste expresii nu sunt decodabile decât atunci când li se înțelege sensul; acest lucru e totuși dificil, căci Ionescu se amuză să-și pună publicul „în fața faptului împlinit". Însă el are mare grijă să șteargă orice urmă de adaptare dintr-o limbă în alta.

Această piesă, pe care Ionescu o numește „Tragedia limbajului" este, în același timp, o „comedie"; e vorba de o parodie de traducere. „Antipiesa" constituie o farsă pe care autorul ei o joacă publicului, prin prezentarea unui limbaj hibrid al limbii comune, un limbaj artificial, la granița dintre două limbi diferite. *Cântăreața chelă* este un palimpsest; pentru a-l citi mai bine, ar trebui să ștergem mai întâi textul vizibil pentru a putea să facem comparația cu cel latent. Astfel, acest palimpsest îi oferă lui Ionescu oportunitatea de a medita asupra stării „postbabelice" a limbajului, asupra risipirii lui într-o multitudine de limbi. Fără îndoială, scriitorul bilingv este un „filozof" al limbajului, dar filozofia sa este una empirică: el pleacă de la o serie de observații concrete asupra caracterului arbitrar al limbajului, al lipsei de sens și de structură logice[1]. Traducerea nu este decât un mijloc ideal de a pune în relief automatismele limbilor. „Traducerea" din limba română nu este una ușoară, astfel că Ionescu traduce ceea ce este traductibil, transformă ceea ce este mai puțin apt pentru traducere și renunță la ceea ce este intraductibil. Un exemplu în acest sens sunt numele proprii și specificațiile naționale care au fost parțial modificate din necesitatea de a se adapta la limba franceză. Impresia de dialog absurd pe care o lasă *Cântăreața chelă* se datorează, de

[1] *Ibidem.*

cele mai multe ori, traducerii literale a expresiilor româneşti (sau englezeşti). Sentimentul de nelinişte, resimţit de către public la reprezentarea acestei farse, se naşte din neînţelegerea acestui discurs nou, suprapunere imperfectă de două sau mai multe limbi care coexistă, consecinţă a înlănţuirii cu totul stranii a *dialogurilor.*

Trebuie să avem în vedere că această piesă – *Cântăreaţa chelă* – a fost scrisă pe când Ionescu se afla în Franţa, ca ataşat cultural, şi a trimis-o prietenilor săi din ţară însoţită de un număr de aforisme pe care le intitulase „sclipiri". În opinia lui Petru Comarnescu, acest exerciţiu lingvistic bazat pe tehnica paradoxului are legătură cu „poveţele pe care i le-a dat limba noastră"[1]. Trimiterea la folclorul românesc („folclorul românesc i-a fost bun inspirator şi sfătuitor aceluia care, vrând să înveţe fără profesor englezeşte, şi-a amintit foarte pe româneşte de geniul limbii şi de infinitele ei posibilităţi de a sugera joaca şi ridicolul din vorbirea celor care nu mai trăiesc nici viaţa şi nici sensul cuvintelor, rostindu-le fără conştiinţă, în cea mai cumplită platitudine") nu este însă una extrem de convingătoare. Însă, avea să scrie Eugen Simion, umorul involuntar al Doamnei Smith şi al Doamnei Martin au o legătură directă cu geniul limbii noastre şi comicul caragialesc.

Opera franceză a lui Ionescu dovedeşte că trăirile sale în „ţara tatălui" au rămas pentru el amintiri traumatice imposibil de vindecat şi deosebit de greu de alinat. Epoca românească a lui Ionescu a fost „exorcizată" în mod repetat în teatru şi în publicistica sa; totuşi, ea a continuat să reprezinte pentru autor o cicatrice.

Cele de mai sus, dar şi multe altele care au rămas încă de spus l-au transformat pe Eugen Simion într-un adevărat formator de şcoală exegetică. Preţuind românitatea şi valorile ei literar-culturale, acesta a reuşit, în egală măsură, să impună autorii canonici ai Estului în inima unui Occident care avea

---

[1] Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu,* Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2007, p. 312.

nevoie de o infuzie de noutate şi vitalism pentru a-şi depăşi artificialitatea. Criticul român a propus, cu eforturi substanţiale, şi un mod de abordare a operelor şi autorilor dificil de asumat, pe tiparul (greu accesibil neiniţiaţilor) *teză – antiteză – sinteză.* În urma lecturii, rămânem îndatoraţi transportării înapoi într-un timp pe care-l credeam pierdut, dar atât de prolific pentru literatura română, al interbelicului, la care majoritatea capitolelor fac referire. Chipul lui Eugen Ionescu este adeseori întunecat, iar uneori luminile se adaugă umbrelor într-o tuşă anecdotică surprinzătoare. Spre final, criticul se admonestează retoric: „Revin la întrebarea de început: ce-a primit şi ce-a dat Eugen Ionescu literaturii române?! Formaţia lui intelectuală şi artistică este, oricum, preponderent românească. Există un *spirit românesc* bine marcat în eseistica lui şi chiar în modul său de-a fi. Chiar gustul negaţiei vine pe o tradiţie românească. Chiar crizele lui de disperare, metafizica lui, trecerile imprevizibile de la tachinerie la angoasă, de la jocurile spiritului la filosofia morţii sunt, toate, într-o tradiţie care, pornind de la Eminescu, străbate toată marea poezie românească... Ce-a lăsat Eugen Ionescu culturii din care voia să evadeze în momentele sale de disperare? A lăsat o eseistică excepţională care, după aproape o jumătate de secol, a început să dea roade în spiritul noilor generaţii. A lăsat un mod neconvenţional de a trata literatura, a *desolemnizat* critica românească şi, cum am precizat în mai multe rânduri, a introdus fără complexe discursul autorului în discursul criticului. În fine, Eugen Ionescu a creat prima *anti-piesă* (în varianta teatrului absurdului) în limba română: *Englezeşte fără profesor*. Este începutul unei mari cariere europene şi a unei şcoli în teatrul universal".

Livia IACOB

Cuvânt înainte

Cartea de față a fost scrisă, ca și studiul despre Mircea Eliade (Nodurile și semnele prozei, *2005*), *în timp, adică în mai multe etape, în funcție de circumstanțe. Primele însemnări despre Eugène Ionesco sunt de la începutul anilor '70, când, tânăr profesor la Paris, IV – Sorbonne, l-am cunoscut pe marele dramaturg și am notat în jurnalul meu intim* (*tipărit în 1977 sub titlul* Timpul trăirii, timpul mărturisirii) *impresiile pe care mi le-au provocat omul și, evident, cărțile și articolele sale. Sunt câteva fragmente pe care le reiau într-o* Anexă *la studiul de față în scopul de a fixa mai bine relația dintre criticul literar și autorul pe care îl citește, de când i-a căzut în mână volumul* Nu, *ori de câte ori are prilejul... Prilejul s-a ivit mai mereu, în 1981, de pildă, când am scris* Întoarcerea autorului, *apoi în 1986 când am publicat un studiu amplu despre jocurile spiritului din* Nu *și, de atunci, de câte ori a venit vorba de generația tânără din anii '30 și de evoluția teatrului postbelic. Tot în 1986 a apărut, la Gallimard, în traducerea fiicei scriitorului, Marie-France Ionesco, volumul din 1934* (Nu), *cu o scurtă prefață semnată de mine. Alt prilej de a-l reciti și, cum precizez în* Anexă, *de a-l reîntâlni pe acest creator atipic în secolul său. M-a surprins, totdeauna, politețea, pot spune afecțiunea pe care omul o manifesta față de un critic român care nu făcea parte propriu-zis din cercul lui de prieteni.*

Cartea de față reia câteva capitole din studiile anterioare (Literatura și lumina copilăriei, *însemnările despre* Nu *ca jurnal metafizic*) *și reproduce, sub titlul* Jurnalul criticului care-și caută autorul, *în* Anexă, *cum am precizat deja, fragmentele despre Eugène Ionesco din* Jurnal parizian, *însoțite de alte comentarii, scrise după 1977. Toate aceste fragmente sunt revăzute, completate*

şi, în esenţă, restructurate într-o naraţiune critică bazată pe o lectură nouă a scrierilor româneşti ale lui Eugen Ionescu, inclusiv a scrisorilor sale (unele de maximă importanţă pentru cunoaşterea biografiei intelectuale a scriitorului, cum sunt acelea publice, apărute în Viaţa românească, *sau scrisorile adresate lui Tudor Vianu în perioada 1938-1947). Am recitit totul ca literatură confesivă şi am încercat să descopăr în aceste pagini ceea ce criticul literar caută de regulă în literatură:* figura autorului, *modul lui de a fi scriitor, fantasmele care îl urmăresc şi calitatea imaginaţiei sale, în cazul de faţă: calitatea imaginaţiei critice. Am descoperit cu surpriză că tânărul Eugen Ionescu, reputat în epocă prin „neseriozităţile", „bufoneriile", nihilismul său faţă de valorile estetice constituite, este un spirit religios, profund religios. Am observat, apoi, că jocurile spiritului critic nu sunt totdeauna gratuite şi că, negând uneori evidenţa (poezia lui Arghezi, poezia lui Ion Barbu), eseistul fundamentează negaţia pe un număr de principii. Scriind o* biografie grotesc *a lui Victor Hugo, el vrea, în fapt, să imagineze o biografie comică a omului retoric care, în cazul citat, se identifică în bună măsură cu biografia geniului oficializat, instituţionalizat, mitizat de şcoală şi de tradiţie. Nu are, evident, dreptate, pentru că, atent la slăbiciunile lumeşti ale omului retoric, criticul uită geniul poetic din omul retoric, cum încerc să dovedesc în studiul de faţă. Ce rămâne din aceste scenarii menite să creeze o figură ubuescă a unui mare creator? Rămâne exerciţiul ironic ca atare, rămâne ingeniozitatea caricaturii dintr-o naraţiune biografică programat demitizantă...*

Eugen Ionescu a început prin a scrie, cum se ştie, elegii în stilul Arghezi şi, recitite azi, elegiile plac, lirismul din interior este autentic. Am identificat, apoi, în această literatură fragmentară, cu o pronunţată notă autobiografică, un diarist *remarcabil şi chiar un teoretician al diarismului într-o literatură care nu se grăbeşte încă să accepte ideea că jurnalul intim poate face parte din literatură. Acest jurnal este risipit, în cazul lui Eugen Ionescu, în articolele sale, în epistolele adresate prietenilor şi în cărţile publicate după 1950 în limba franceză* (La Photo du colonel, Présent, Passé / Passé, Présent, Journal en miettes...). *Sunt destule argumente pentru a accepta ideea că multe din aceste fragmente au fost scrise*

în limba română, în anii '30-'40... Ca dovadă, între altele, că autorul trimite în 1947 lui Ion Caraion un jurnal (Jurnalul unui necombatant) *pentru a-l publica la Bucureşti. Ce s-a întâmplat cu el? Nu ştim. O şansă (fericită) ar fi ca el să se păstreze în arhiva lui Ion Caraion, dacă mai există, sau în arhiva securităţii, dacă, iarăşi, securitatea a pus mâna pe el şi l-a păstrat. Descoperirea jurnalului ar fi un eveniment pentru literatura română. Mai sigur este că autorul a preluat o parte din aceste fragmente subiective în jurnalele, memoriile semnalate şi, cum precizează, le-a revăzut şi comentat înainte de a le publica (1967). Ecuaţie complicată. Autorul însuşi a constituit-o astfel. Comentatorului său nu-i rămâne decât să se strecoare în acest labirint de discursuri paralele incluse într-un al treilea discurs (cel publicat) în care ritmurile şi timpurile sunt deliberat amestecate.*

Toate aceste scrupule ale criticii literare sunt, îmi dau seama, relative. Ce interesează, în fond, în această literatură confesivă este imaginea pe care şi-o creează autorul şi, în al doilea rând, imaginea pe care reuşim s-o descoperim noi, criticii literari, la lectura textelor. Ce pot spune, acum, după ce am traversat, în mai multe rânduri, spaţiul literar ionescian, *este că omul care scrie este cu mult mai complex, spiritualiceşte vorbind, decât spune că este. Tânărul Eugen Ionescu nu-i deloc un caligraf care face doar giumbuşlucuri, cum cred mulţi dintre contemporanii săi, nu-i, oricum, numai eseistul capricios care se întoarce din drumul spre redacţie şi distruge articolul negativ pentru a scrie altul, eminamente encomiastic sau invers, este un intelectual autentic, cu simţ metafizic şi serioasă cultură literară, este un spirit înspăimântat de existenţă, în fine, tânărul Ionescu nu se simte bine nicăieri şi, cum semnalez în mai multe rânduri în cartea de faţă, el gândeşte că, de ar fi francez, ar fi genial. Un complex care îl urmăreşte şi pe care, în opera ulterioară, îl leagă de alt complex (œdipian): relaţiile cu tatăl său, avocatul Eugen N. Ionescu, „l'ogre dans ses longs caleçons", simbolul autorităţii represive, simbolul, în cele din urmă, al statului... Cât de îndreptăţit este Eugen Ionescu să cultive această fantasmă care-l urmăreşte şi în piesele de teatru? Este întrebarea pe care mi-o pun şi la care încerc să răspund într-un capitol din această carte, în măsura în care am putut afla*

documente convingătoare. Impresia mea este că, stimulat de psihanaliză, Eugen Ionescu exagerează enorm acest conflict şi, în chip deliberat, creează o veritabilă literatură în jurul lui. De altfel, autorul însuşi se întreabă într-un rând dacă nu cumva a dat un credit mult prea mare psihanalizei în reflecţiile sale autobiografice. Părerea mea sinceră este că da, a împins lucrurile în această direcţie.

Vorbind de Eugen Ionescu, scriitor român, şi, în măsura în care a fost nevoie pentru a lămuri rădăcinile lui culturale româneşti, de Eugène Ionesco şi opera sa franceză, n-am trecut peste prima piesă, Englezeşte fără profesor, *scrisă în româneşte în 1943 şi publicată de-abia în 1965 în* Secolul 20 *de Petru Comarnescu. Autorul n-a făcut niciodată caz de ea, semnul unei rupturi acceptate, cultivate. Piesa există însă şi, comparând-o cu varianta franceză* (Cântăreaţa cheală), *remarcăm că structura discursului este aceeaşi în ambele variante. La fel, o bună parte din textul ca atare. Putem spune, atunci, că* anti-teatrul *sau* teatrul absurdului *se naşte, în 1943, în limba română. Ce s-a întâmplat ulterior ţine de destinul acestui mare scriitor care şi-a adus complexele, fantasmele, neliniştile în literatură şi a avut, cu adevărat, geniul de a le da o expresivitate incontestabilă. Ce-i curios, când vezi de departe toate aceste învelişuri, fire care se leagă şi nu se mai dezleagă, combinaţii insolite între teama cumplită de moarte şi jocurile strălucitoare ale spiritului, este că Eugène Ionesco rămâne foarte autentic în toate, chiar şi atunci când în mod evident se preface. Este o mare inocenţă în aceste combinaţiuni şi este o mare voinţă de a sugera ceea ce este dincolo de raţional, firesc, normalitate în fiinţa individului. Aici mi se pare că se află terenul predilect de vânătoare al scriitorului Eugène Ionesco, de aici îşi trage sevele teatrul lui: explorează aporiile gândirii şi automatismele limbajului, iraţionalităţile, negativităţile fiinţei, fantasticul, absurdul din lumea realului. Aş spune că Eugène Ionesco este, înainte de orice, un dialectician al insolitului, un realist* à outrance *al irealităţii, iraţionalităţii, nefirescului ce ne înconjoară.*

Ce datorează Eugène Ionesco lui Eugen Ionescu? E tema cărţii mele. M-am ferit, dar nu ştiu dacă am reuşit să mă ţin totdeauna de cuvânt, să nu trag spuza pe turta literaturii române. Cred însă

în mod sincer că formaţia intelectutală a lui Eugène Ionesco s-a făcut în cultura română. A trăit aici, în exil – cum zice el – între 13 şi 33 de ani, cu o pauză de doi ani (1938-1940), când a stat în Franţa ca bursier, a citit (nu numai în limba română, evident), a comentat cărţile pe care le-a citit, a pus în discuţie toate modelele, le-a contestat, a urmat generaţia sa, apoi s-a despărţit, în fine, n-a rămas niciodată, el, ca individ, în afara discursului critic. A definit obiectivitatea în critica literară ca o formă organizată a subiectivităţii şi a susţinut totdeauna că, înainte de a fi Altul, Eu este el însuşi, *irepresibil, inconturnabil. În* Nu *şi în eseurile ce urmează experimentează o formă de critică literară pe care, după o formulă mai nouă, am putea-o numi, după modelul „ego-istoriei",* ego-critică. *Un discurs, cu alte vorbe, în care subiectul (locutorul) nu se predă niciodată obiectului, subiectul este totdeauna pe locul întâi...*

A avut Eugen Ionescu modele româneşti? Ce-a luat şi ce-a lăsat din/în literatura română? Chestiune deschisă. Încerc să dau, în capitolul final al studiului de faţă, câteva sugestii. N-aş încheia înainte de a spune ceva despre faptul că Eugène Ionesco neagă în repetate rânduri cultura română şi, în Scrisorile din Paris, *vorbeşte despre români în termeni foarte duri. Judec aceste opinii, ca şi în cazul lui Cioran, ca o formă de iubire înşelată. Cum zice moralistul Cioran: iubesc România cu o ură grea. Eugen Ionescu o iubea cu o dezamăgire compactă, o dezamăgire vehementă pusă în complexe, tradusă în fraze memorabile. Din ea a ieşit, cred, o literatură eseistică, moralistică sclipitoare. Eugène Ionesco nu s-a putut despărţi niciodată, din fericire pentru noi, de Eugen Ionescu. În spiritul său rebel a stat totdeauna pitit un spirit metafizic şi un creator cu imaginaţia în fierbere.*

(12 nov. 2006)

*

Public, într-o ediţie nouă, Tânărul Eugen Ionescu, *o naraţiune critică apărută cu trei ani în urmă într-un tiraj confidenţial. Nu-mi dau seama în ce măsură ea a putut fi citită şi, eventual, comentată. O retipăresc acum, în preajma împlinirii a o*

sută de ani de la naşterea dramaturgului, cu speranţa că ea va putea ajunge în mâinile cititorilor mei... I-am adăugat aproximativ o sută de pagini noi, nu din dorinţa de a spori numărul comentariilor, ci din motive care privesc biografia interioară a creatorului. Recitind eseul meu, mi-am dat seama că unele dimensiuni ale spiritului ionescian nu fuseseră analizate sau fuseseră amintite doar în fugă: opinia, de pildă, despre lumea românească sau părerile unui adversar radical al ideologiilor politice, cum era tânărul Eugen Ionescu, despre ideologiile şi revoluţiile europene la sfârşitul anilor '30... Am scris, aşadar, capitole noi despre aceste teme şi despre altele (diaristul Eugen Ionescu, diplomatul Eugen Ionescu – episodul Vichy, procesul de calomnie din 1946 etc.) şi am revăzut, acolo unde a fost cazul, capitolele deja existente, utilizând documentele publicate între timp despre scriitor. În Franţa a apărut, după volumul Alexandrei Laignel Lavastine (L'oubli du fascisme), *un studiu masiv* (Ionesco, *Éditions Flammarion, 2009) semnat de André Le Gaal, cu informaţii inedite despre biografia dramaturgului şi a operei sale... Nu mi-au scăpat rapoartele secretarului de presă de la Vichy descoperite şi publicate de Simona Cioculescu în* Manuscriptum. *Ele lămuresc în bună măsură statutul şi preocupările scriitorului „evadat cu hainele gardianului" în mediul diplomatic.*

Mai important este faptul că un cercetător priceput şi prob, Marin Diaconu, a descoperit un număr însemnat de texte semnate de Eugen Ionescu (unele cu pseudonime) în revistele vremii. Ele nu schimbă esenţial imaginea criticului Eugen Ionescu, dar o nuanţează în unele privinţe. Aflăm de aici şi din alte surse (din corespondenţă, de pildă) lucruri noi despre relaţia fluctuantă a lui Eugen Ionescu cu generaţia sa, îndeosebi cu „criterioniştii" (Cioran, Eliade, Noica) de care se desparte, ideologic, apoi se împacă şi chiar fraternizează afectiv mai târziu... Problema esenţială rămâne, şi în această ediţie nouă, legătura lui Eugen Ionescu cu literatura română din care face parte „de bine de rău", cum singur spune. O discut în mai multe rânduri în cartea de faţă, încercând să înţeleg bine şi să interpretez corect fantasmele, complexele, umorile schimbătoare ale scriitorului, dar şi acelea ale comentatorilor săi în legătură cu acest subiect... Uneori negaţia, ne previne chiar Eugen

Ionescu într-un rând, nu-i decât o formă de iubire neîmpărtăşită, bruscată sau ignorată...

(Bucureşti, 18 septembrie 2009)
E. S.

Argument

Ediția de față (a IV-a și, dacă punem la socoteală și ediția tradusă în franceză, a V-a) reproduce, fără modificări, ediția anterioară. Neapărând documente inedite, autorul n-a simțit nevoia să-și revadă textul. Asta nu înseamnă că, dacă într-o zi documentele vor apărea, el va refuza să le consulte și, la nevoie, să sporească analiza critică.

(12 ianuarie 2021)
E. S.

Un autor care fuge de criticul său

Voind să scriu despre tânărul Eugen Ionescu (cel din *Război cu toată lumea*, I-II, ediţie de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, 1992), mi s-a întâmplat un lucru foarte curios: după ce am citit cele două volume, le-am pus deoparte cu gândul de a-mi face mai întâi un scenariu critic. Să stabilesc temele esenţiale, structura discursului, jocurile spiritului, opţiunile estetice şi judecăţile de valoare şi, la urmă, să alcătuiesc portretul acestui eseist care ia totul în răspăr şi, în acelaşi timp, se teme de toate... Când să mă apuc să scriu, caut volumele (cu însemnările de rigoare) acolo unde le pusesem (într-un teanc de cărţi nou apărute) şi nu le aflu. Nu intru în panică. Încerc să deduc unde ar putea fi. Încep cu rafturile care adăpostesc autorii al căror nume începe cu litera *I*. Asta vrea să spună că dau jos câteva sute de volume. Nimic. Le pun la loc şi mă apuc să răscolesc casa. Iarăşi nimic, cărţile au intrat, parcă, în pământ. Sunt din ce în ce mai iritat şi, cum se întâmplă deseori în asemenea cazuri, gândul meu negru merge spre cei din casă: cineva, neatent, a luat volumele şi le-a aruncat în vreun colţ... Fac o mică anchetă: nimeni nu ştie nimic. Reuşesc chiar să-i enervez pe toţi cu insistenţele mele. Ca să evit o dispută conjugală, mă retrag strategic cu ideea că voi continua mâine cercetările. A doua zi iau din nou la mână maldărul de cărţi pregătite pentru a fi citite, dau jos trei rafturi din bibliotecă, mai fac o inspecţie în toată casa, nicio urmă... Epuizat, plin de praf, cu un greu sentiment al zădărniciei în mine, renunţ. Se apropie vacanţa, n-am încotro, abandonez ideea de a scrie un studiu (cum intenţionam) despre acest spirit strălucitor şi atipic în generaţia lui. O mare generaţie

(generaţia lui Eliade, Noica, Pandrea, Cioran, Vulcănescu, G. Călinescu, Vianu...) care pune totul în discuţie şi vrea să schimbe modelele culturii române. Cum se situează tânărul Eugen Ionescu în interiorul acestei generaţii care, spiritualiceşte, oscilează între un *existenţialism* mai mult pasional decât filosofic („trăirism") şi un *clasicism* de tip Valéry susţinut teoretic de G. Călinescu ca o reacţie faţă de modernităţile agresive şi destructurante?...

Acest scenariu se află, repet, în capul meu şi pentru a-i da o corporalitate scriptică am nevoie de cele două volume din *Război cu toată lumea*. Am nevoie, dar de unde să le iau dacă ele s-au supărat pe mine şi au dispărut pur şi simplu din casă? Plec în vacanţă şi, când mă întorc, reiau cercetările metodic şi liniştit. Nu se poate, îmi zic, trebuie să fie aici, pe undeva, doar nu mi le-a furat cineva... Cercetarea mea nu duce însă la nimic. Blestematele volume sunt de negăsit. Ideea de le împrumuta de la o bibliotecă publică nu-mi surâde: ar trebui să le mai citesc o dată, să fac alte fişe şi, în plus, nefiind cărţile mele, nu pot să fac însemnări pe margine.

Abandonez în cele din urmă ideea de a-i găsi un loc lui Eugen Ionescu în existenţialismul românesc, fie ce-o fi, dau drumul cărţii mele (*Fragmente critice*, IV) fără el... Peste o lună, căutând în sertarul biroului un act de identitate, peste ce credeţi că dau? Bineînţeles, peste cele două volume cu coperţi roz de pe care mă priveşte, cu o figură maliţioasă, un tânăr care ţine în mână, parcă, un pistol... Mă minunez de miopia mea, cum de am cercetat toate colţurile din casă şi nu m-am gândit o clipă că afurisitele cărţi pot fi chiar în sertarul de alături?!... Asta-mi aminteşte de o povestire a lui Poe în care toată lumea caută, înnebunită, o scrisoare şi scrisoarea este pe poliţa din faţă... Descoperirea pe care o fac îmi schimbă starea de spirit şi îmi schimbă destul de repede şi hotărârea în privinţa eseului: va trebui să-l scriu, trebuie să-l scriu, Eugen Ionescu nu poate fi ignorat când e vorba de generaţia tânără din anii '30, chiar dacă el fuge mereu, spiritual vorbind, din tablou... Decizie fermă: peste zece zile voi aborda tema, fie ce-o fi. Zis şi făcut. Pun bine cele două

volume şi, peste zece zile, cum am promis, îmi pregătesc uneltele şi... mă duc ţintă spre locul în care lăsasem, cu multă grijă, cele două volume... N-o să mă credeţi, dar acesta este adevărul: volumele dispăruseră din nou. Cineva din casă făcuse între timp ordine în cameră şi, nu vreau să lungesc vorba, cărţile lui Eugen Ionescu plecaseră în altă direcţie.

Fac o anchetă sumară, mă uit spre rafturile din sectorul *I*, controlez sertarele, mă decid, în fine, să examinez grămada de cărţi ce aşteaptă să fie citite, nimic, Eugen Ionescu s-a supărat din nou şi a dispărut fără adresă... Nu este de mirare, văzând aceste semne, că am intrat la idei. Un demon ironic îşi bate joc de mine, poate chiar autorul, reputat pentru incisivitatea şi bogăţia imaginaţiei sale comice, fuge de mine, nu vrea să se lase analizat, comentat, fixat într-un compartiment al literaturii. Dacă mă gândesc bine, nu i-au plăcut niciodată spiritele clasificatoare şi, chiar în articolele din tinereţe, a creat un personaj simbolic, criticul Berembest, expresie a criticii ţepene, scolastice şi fără gust... Cu aceste gânduri rele, abandonez numaidecât (şi, pot spune acum, definitiv) ideea de a scrie despre tânărul Eugen Ionescu. Prea multe fugi, prea multe ghinioane, prea multe semne... Mă resemnez. N-a fost să fie. Existenţialismul românesc poate să aştepte...

Nu vreau să lungesc povestea şi nici să scriu, aici, o naraţiune fantastică în stil Edgar Poe (un fantastic care se bazează pe supralicitarea raţionalului sau pe raţionalizarea excesivă a misterului!), dar trebuie să vă spun, de credeţi ori nu, că istoria mea are o continuare ionesciană: după un an de zile, când să plec în vacanţă, caut un sac de voiaj pentru a pune în el cărţile pe care voiam să le consult şi, desfăcându-l, bănuiţi ce-am aflat. Nu v-aţi înşelat, sunt cele două volume cu coperţi roz pe care domină, sfidător şi jucăuş, figura tânărului Eugen Ionescu care ţine decorativ în mână un pistol sau poate o carabină... Ah, zic eu, în faţa acestei noi revelaţii: am pus mâna pe voi, nu-mi mai scăpaţi, vă arăt eu vouă... Le-am luat şi le-am încuiat în sertarul biroului. Azi (20 februarie 2004), m-am sculat devreme, hotărât să pun capăt acestei poveşti... Am luat cheia, am deschis sertarul, am dat

deoparte hârtiile şi am înaintat precaut spre colţul sertarului, acolo unde aşezasem cu grijă pe tânărul, imprevizibilul şi irepresibilul Eugen Ionescu. Şi... nu, era acolo unde îl ascunsesem. N-a mai putut să fugă. Iată-l, stă în faţa mea, cu pistolul în mână şi privirea mefientă... Deschid cu hotărâre caietul dictando, apuc pixul cu vârf fin şi zic în gând, balzacian:

„Acum, între noi doi, domnule Eugen Ionescu... Îţi arăt eu ţie, nu-mi mai scapi din mână"[1].

[1] Vreau să-l asigur pe cititorul meu că, într-adevăr, autorul acesta imprevizibil, fugitiv nu mi-a scăpat din mână, dar ceva, totuşi, s-a întâmplat: după ce am scris istoria de mai sus, a intervenit o urgenţă – nu mai ştiu exact ce – şi am amânat eseul despre tânărul Eugen Ionescu câteva zile, apoi alte câteva zile şi, intervenind tot timpul ceva imprevizibil şi urgent, l-am tot amânat până am ajuns în luna august 2005. Atunci, da, Eugen Ionescu n-a mai avut scăpare. L-am lichidat, cum veţi vedea de îndată. M-am răzbunat, în fine, pe el, dejucându-i toate tertipurile, astuţiile, deconspirându-i fantasmele, dovedind că, dincolo de juvenilele sale acte de impertinenţă faţă de marii scriitori, se află o temă esenţială: *frica de existenţă*, ceea ce în esenţă se traduce prin frica de moarte.

I

Literatura şi lumina primei zile

„O nostalgie ascuţită după copilărie."
(19 mai 1939)

*

„Je me pense. Je suis un autre. Ce «je» est pris dans le moi; sa racine est moi. La terre nourricière ou la sève du «je» c'est «moi»" (*Journal en miettes*). „Enfance et lumière se rejoignent, s'identifient dans mon esprit [...]. J'écris pour retrouver cette lumière et pour essayer de la communiquer [...]. La condition existentielle est inadmissible..." (*Antidotes*)

(1977)

1. „Je c'est moi." Un autor care se confesează pentru că nu-i place să vorbească despre sine. Un prim paradox

La patru ani, Eugène Ionesco descoperă moartea şi îşi dă seama că lumea poate exista fără el. La cinci ani începe să citească, la şapte ani trăieşte păcatul originar: se priveşte în oglindă şi observă că este diferit de toţi ceilalţi. O ruptură teribilă se produce. Apare sentimentul unei iremediabile separări. E condamnat la anormalitate. Ştie deja totul. De atunci n-a aflat nimic mai mult, nimic mai puţin despre viaţă, moarte, destin. Jocurile au fost făcute: copilul descoperă ceea ce omul matur va verifica prin existenţa lui, şi anume: „că ne-am născut, că trăim, că vom muri, că nu ştim ce este fiinţa, că nu ştim ceea ce este nefiinţa". La nouă ani este deja hotărât să-şi scrie memoriile. Începe să-şi noteze impresiile,

amintirile, apoi abandonează caietul pregătit să primească revelatoarele lui confesiuni.

Ce voia să povestească foarte tânărul autor? O întrebare la care Eugène Ionesco răspunde după 50 de ani: „Să vorbesc despre mine? Dar nu mă iubeam de când m-am văzut şi de când am înţeles separarea mea, ruptura, păcatul fundamental de a nu fi la fel cu ceilalţi, de a nu fi ca alţii. Dar tocmai pentru asta voiam să vorbesc despre mine, fără îndoială pentru că nu eram ca toţi ceilalţi, pentru că eram normal, pentru că eram monstruos. Peste trei sau patru ani, după prima revelaţie a fiinţei mele particulare, începusem să mă obişnuiesc mai mult sau mai puţin cu mine însumi, dar nu în întregime..."[1]. O explicaţie tipic ionesciană: nu-i place să vorbească despre sine, dar tocmai din această cauză se confesează, ca să ştie că nu-i place deloc să se confeseze! O dialectică pe care autorul o sileşte să intre în contradicţie cu ea însăşi, să-şi asume propria negaţie.

Reţinem un fapt important din aceste confesiuni notate la şaizeci de ani despre descoperirile făcute la patru, cinci, şapte şi zece ani: pentru Eugène Ionesco literatura începe cu memorialistica, nu cu basmul sau poezia. El vrea să se confeseze, nu să fabuleze, cum fac de obicei copiii. Primul lui gând, când descoperă că între el şi lumea din afară există o gravă deosebire, este să depună mărturie despre această descoperire uluitoare. Să-şi scrie, cu alte cuvinte, autobiografia. Nevoia presantă de confesiune îl împinge spre literatură, deşi n-are nicio iluzie în privinţa literaturii: literatura nu poate nimic, nu-l vindecă de angoasa în care a intrat în clipa în care a descoperit existenţa morţii, literatura nu-l împacă în niciun fel cu lumea din afară şi nu-l împacă, fapt şi mai grav, cu el însuşi. A scrie înseamnă, înainte de orice, a denunţa această relaţie imposibilă: *a concepe ceea ce este de neconceput, a povesti ceea ce nu este de povestit, a spune, în fine, că a vorbi/ a scrie nu serveşte la nimic şi că a învăţa să taci este o mare victorie. Dar, ca să se ştie că tăcerea este o binefacere, trebuie să scrii despre*

[1] *Découvertes*, 1969, Albert Skira éditeur.

forţa tăcerii... Contradicţie inevitabilă, sofism etern, negaţie care devine sursa unei netăgăduitoare afirmaţii... Ionesco intră fără ezitare în lumea relaţiilor imposibile. Le caută, le provoacă, gândirea lui nu concepe posibilul fără imposibil, faţa fără reversul ei. A cunoaşte începe acolo unde se sfârşeşte posibilul, acceptabilul, verosimilul. Am putea spune că pentru Eugène Ionesco profunzimea unei gândiri se judecă după numărul de relaţii imposibile pe care le asumă. Drama inteligenţei umane iese din ciocnirea cu absurdul care trăieşte în cea mai normală categorie. Toate acestea, scriitorul le sugerează în teatrul său. Le spune în mod direct şi în *memoriile* scrise nu la zece ani, ci mult mai târziu. Noţiunea de *memorii* nu-i potrivită, evident, pentru Eugène Ionesco. El nu-i martorul unei epoci, nu se mulţumeşte să stea în spatele evenimentelor, nu înfăţişează, cum fac de regulă memorialiştii, oamenii iluştri pe care i-a întâlnit, nu-şi „istoriseşte" viaţa. N-o povesteşte, dar face ce face şi vorbeşte mereu de ea. În *La Photo du colonel* (capitolul *Printemps 1939*), *Journal en miettes, Presént, passé/ Passé, présent, Découvertes, Antidotes, Un homme en question*, în numeroasele *entretiens*[1], Ionesco „se gândeşte" pe sine peste tot, în eseuri, în amintiri disparate, este mereu vorba de acest „je" care nu se decide niciodată să se despartă de neliniştitul, fecundul „moi". Dificil de introdus această literatură confesivă într-o categorie narativă. Nu-i un jurnal de tip Gide, nu-i o ficţiune ca în *Cuvintele* lui Sartre. Nu seamănă, în niciun fel, cu literatura din *Antimemoriile* lui Malraux şi, în genere, Eugène Ionesco nu vrea să scrie un tratat despre existenţă. Vorbeşte, ca Rousseau, despre sine, dar nu face, repet, o istorie a vieţii sale şi nu pretinde că viaţa lui este un model, o istorie fără egal în lume. Există în *Journal en miettes, Découvertes...* note de biografie pură, există şi

[1] În eseul de faţă citez după următoarele ediţii: *La Photo du colonel*, 1962. Éditions Gallimard; Claude Bonnefoy: *Entretiens avec Eugène Ionesco*, 1966, Éditions Pierre Belfond; *Journal en miettes*, 1967, Mercure de France; *Présent passé/ Passé présent*, 1968, Mercure de France; *Découvertes*, 1969, Albert Skira éditeur; *Antidotes*, 1977, Éditions Gallimard; *Un homme en question*, 1979, Éditions Gallimard.

amintiri, portrete, dar într-o ordine şi într-o formă care şterg urmele oricărui model.

Printemps 1939, cele mai vechi pagini de jurnal („vechi" dacă ţinem seama de data când au fost publicate: 1962) au ca subtitlu: „les débris du souvenir". *Jurnalul* din 1967 este „en miettes". Denumiri semnificative. *Rămăşiţe, fărâme* dintr-o *istorie* (existenţă) pe care *naraţiunea* nu vrea sau nu poate s-o reconstituie în totalitate. Dar există un *trecut*, o *viaţă*, o *cronologie* în aceste confesiuni, un număr de evenimente care să constituie un destin uman? Istoria nu există decât în măsura în care cel care meditează o trăieşte, trecutul nu este închis, cronologia evenimentelor este schimbătoare, faptele, ca atare, vin şi dispar într-o memorie care nu clasează nimic. Memoria ia lucrurile de la capăt, *trecutul* este un spaţiu deschis, spaimele, uimirile pe care copilul le-a trăit la şapte ani sunt trăite, retrăite pe măsură ce sunt scrise la 30 (*Printemps 1939*) sau la 60 de ani (*Présent, passé*).

Nu există, vreau să spun, un *contract*, un *pact autobiografic* în cazul lui Eugène Ionesco sau, dacă există unul, el nu este reductibil la un model cunoscut. Autorul spune, întâi, că *eu sunt un altul*, modificând ceva în celebra propoziţie a lui Rimbaud: pune în acord pronumele personal cu verbul *a fi*. Apoi vedem că *eu* nu este deloc *altul*, *eu* este mereu el însuşi, cum şi zice două propoziţii mai târziu autorul, contrazicându-se: *„Je c'est moi..."* Curios este că Eugène Ionesco spune mereu adevărul. El are dreptate în toate situaţiile, chiar şi atunci, sau mai ales atunci, când se contrazice. Din moment ce el şi nu altcineva trăieşte aceste contradicţii şi intră, orişice ar face, în blestematele relaţii imposibile, înseamnă că el are îndreptăţirea să spună ceea ce spune. *Eu* este mereu un *altul*, dar acest *altul* este, într-un chip mai categoric şi, poate, mai dramatic cuprins, dominat, supt de pământul fertil al unui „moi" ireductibil. Nu fac decât să traduc imaginea pe care ne-o propune Eugène Ionesco şi să deduc din ea locul şi regimul autorului în text. Sigur este că *autorul* există. Niciun dubiu: sub toate măştile, în toate situaţiile, sub lumina proaspătă a copilăriei şi în disperarea

cea mai confuză, este el, Ionesco, cel care *se gândeşte* pe sine ca fiind un altul, fără să reuşească; cel care se întoarce mereu (vom vedea deîndată) spre un trecut îndepărtat şi nu revine de acolo decât cu *fărâme, rămăşiţe*: e tot ce poate smulge din *istoria* lui. Îndeajuns pentru a-şi face o idee despre viaţa lui, suficient pentru a avea, cum zic oamenii mai siguri de ei şi de istoria lor, o *viziune* asupra trecutului? Dar de unde! *Fărâmele* nu se constituie niciodată într-un întreg, fragmentele repetate nu sporesc capitalul de certitudini. Eugène Ionesco este şi, în acelaşi timp, nu este în însemnările sale subiective sau, mai precis, este azi şi nu este mâine acelaşi. Pentru el tema metamorfozei nu este numai o temă a lucrurilor din afară (o temă pe care literatura şi-o poate asuma), metamorfoza este înainte de orice o temă a fiinţei interioare, o problemă a existenţei...

2. Naratorul şi personajele din confesiune

O singură certitudine există în cazul autorului pe care îl discutăm: aceea că n-are nicio certitudine în privinţa istoriei, trecutului, existenţei fiinţei sale. Paradoxul nu-mi aparţine: poate fi găsit cu uşurinţă în toate textele lui Ionesco. E modul lui frecvent de a întoarce o imposibilitate într-o posibilitate, de a da mizantropiei o faţă radioasă. La acest punct intervine *naratorul* ionescian. Un narator care nu seamănă, chiar nu seamănă cu nimeni altul. El povesteşte cu uluire (un termen specific ionescian) dezastrele şi stările de graţie ale fiinţei. O poftă neobişnuită de a nara inarabilul din existenţă, de a asuma iremediabilul, de a pătrunde, în fine, acolo unde un narator obişnuit se fereşte să calce: în teritoriul de umbră al fiinţei umane. Capacitatea lui de *a se uimi* este fără margini în faţa binelui şi a răului, totdeauna cu tăria şi inocenţa începutului. Naratorul lui Ionesco nu oboseşte nici chiar în oboseală, în spaima cea mai apăsătoare el este într-o extraordinară vervă, parcă ar trăi într-o perpetuă stare de revelaţie: revelaţia morţii, revelaţia Răului, revelaţia unei inadmisibile condiţii existenţiale... Existenţa nu-i o sărbătoare,

desigur, dar naratorul acesta dibaci ştie să fie spectaculos, decis în indecizia, angoasa cea mai mare. Iată de ce paginile acestui jurnal metafizic (să-l numim, deocamdată, astfel) nu sunt niciodată mohorâte, prozaice. Naratorul le dă altă destinaţie. Lectorul este pur şi simplu uluit, la rândul lui, de ceea ce citeşte: un scriitor vorbeşte de marile nenorociri care pândesc destinul uman şi, din jocul frazelor, lectorul deduce o imensă plăcere de a povesti aceste nenorociri. Naraţiunea face, pe scurt, suportabilă istoria/ existenţa insuportabilă. Rămâne de văzut ce se întâmplă cu *personajul* în această literatură în care naratorul răstoarnă sistematic premisele autorului. Ei bine, personajul fuge şi se întoarce mereu în naraţiune, personajul îşi asumă condiţia inacceptabilă şi iese mereu biruitor din ea. Atât cât îi trebuie pentru a o lua de la capăt. El se află mereu la început, în prima dimineaţă a nenorocirii sale, în pragul imposibilei condiţii. Proaspăt, energic, hotărât să străbată deşertul cu spaima şi speranţa iniţiale. Ştie de mult timp despre ce este vorba, ce se întâmplă cu viaţa, dar n-are astâmpăr nicio clipă: se hărţuieşte pe sine cu întrebări imposibile şi provoacă pe alţii care zic că ştiu mai mult. *De ce? Cum este posibil? Ce sunt, cine sunt?*, iată întrebările care se rotesc în acest discurs autobiografic străbătut de o mare panică, dar şi de o fermecătoare dorinţă de a vorbi. Un personaj, repet, care fuge de sine şi care revine mereu la sine, cu uluire, cu disperare, cu sentimentul că totul este iremediabil, că viaţa aleargă pe acelaşi culoar cu moartea într-o cursă nebunească. Şi atunci? Atunci personajul ionescian (personajul sau personajele? – fugile, revenirile, indignările succesive ale naratorului şi momentele repetate de deznădejde şi lamentaţie prefigurează, în fapt, mai multe personaje în aceste confesiuni atipice!) se instalează în iremediabil, se miră, înainte de orice se miră de existenţa iremediabilului, se vaită, dar cu atâta naivitate şi fantezie încât expresia lamentaţiei capătă tonul şi culorile unei mari revelaţii. Ionesco poate spune că „eu sunt altul" în măsura în care „corupe" noţiunile, stările, situaţiile. Însă acest *altul* nu ajunge departe: face calea-întoarsă, e din nou, dis-de-dimineaţă, în pragul

experienței, gata s-o ia de la capăt ca personajul mitic pe care îl cunoaștem. Uluit, indignat și dezarmat în fața destinului său. Mitul lui Sisif, mit esențial în discursul diaristic, găsește o ilustrare aproape programatică în confesiunile niciodată încheiate ale lui Eugène Ionesco. Neîncheiate, pentru că nici experiența nu este încheiată, nici soluțiile de existență, umorile, stările de spirit nu sunt definitive.

Noțiunea de *experiență* are, la Eugène Ionesco, alt înțeles decât în cazul lui Camus, Malraux sau Antonin Artaud. Experiența nu presupune o *aventură* și la capătul ei nu așteaptă tragicul grandios. Este vorba de o experiență interioară, aceea, poate, pe care Georges Bataille o definește ca „la mise en question (à l'épreuve) dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être", și tot el: „J'apelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme". Mai trebuie spus o dată: experiența începe pentru Ionesco acolo unde încep imposibilul, absurdul, neconceputul, incomunicabilul. Toate acestea sunt categorii ale realului. A defini omul înseamnă a-l situa față de ele. Un om care trăiește într-o perpetuă stare de criză și care nu încetează să se mire de starea în care trăiește. Iată adevărata temă a jurnalului, iată ce determină pe *sunt* din propoziția citată. Când *se gândește pe sine*, creatorul se gândește, în primul rând, la raporturile lui cu noțiunile dinainte. Și asta fără încetare, căci meditația nu schimbă nimic. Transcrise într-o pagină de jurnal, ele revin în pagina următoare. *Scriitura* eliberează spiritul, dar nu-l epuizează. „Le moi" ionescian fabrică neîncetat întrebările pentru un „je" care iese în lume cu ele și le agită, le dramatizează cu o nesecată vervă.

Așadar: în *Printemps 1939, Journal en miettes, Présent, passé, Découvertes...* dăm peste un *autor* care nu-și ascunde niciun moment identitatea. Cel care ne privește de pe coperta cărții cu stupoare este același și în paginile din interior; despre sine este vorba aici, și tot el povestește ceea ce i s-a întâmplat ieri și ceea ce i se întâmplă azi. El ne avertizează chiar că notează și ceea ce nu i se întâmplă: prezențele, epifaniile, dar și absențele, ocultările. El, *autorul*, își asumă

totul, izbânzile şi eşecurile, şi nu ascunde în niciun fel faptul că ceea ce spune nu modifică nimic în existenţa sa. N-are o existenţă exemplară şi nu promite să ofere un model de viaţă, cum nu permite cititorului un personaj simpatic; face, dimpotrivă, tot ce-i stă în putinţă pentru a-l coborî şi a strivi, în cititor, iluzia creatorului sublim. Rolul autorului este să interogheze, să pună existenţa „în chestiune" (traduc o expresie intraductibilă). Vocaţia lui este să nu cunoască resemnarea în faţa inevitabilului; ştie că este muritor, dar măcar să fie un muritor care întreabă; ştie că trăieşte într-o condiţie inacceptabilă, dar cel puţin să spună cu voce tare că el găseşte inacceptabilă condiţia lui inacceptabilă. *Autorul* scrie teatru şi mărturiseşte că în piesele sale vorbeşte despre ceea ce i se întâmplă în fiecare zi. Nu ascunde că existenţa şi literatura stau în aceeaşi încăpere a spiritului său. El nu spune însă că disperările, revelaţiile existenţei asigură triumful, strălucirea literaturii, este suficient că înţelegem noi, la lectură, vinovata cauzalitate.

Naratorul din text este, în schimb, de o uluitoare mobilitate, în descripţia anxietăţii el pune o mare frenezie, în dramatismul interogaţiei arată o bună dispoziţie şi o plăcere de a relata care ne pun pe gânduri. Naratorul străluceşte în timp ce eroul atâtor nenorociri se zbate ca o insectă în plasa contradicţiilor. Naratorul zburdă, pur şi simplu, glumeşte atunci când numai de glumă nu-i arde autorului, desfăşoară o imensă imaginaţie, imensă şi încântătoare, povestind felul în care personajul este agresat de istorie şi lovit de destin. Cu un cuvânt, în literatura autobiografică a lui Eugène Ionesco rolurile sunt astfel distribuite: *autorul* întreabă, *naratorul* este mereu uluit, nu-i vine să creadă ceea ce vede, având o inepuizabilă energie recuperatoare, iar *personajul* despre care este vorba nu-şi găseşte locul într-un univers în care lucrurile şi-au pierdut inocenţa iniţială. Ionesco scrie ca să protesteze împotriva acestei coruperi a universului. Scrie, mai ales, ca să regăsească şi să refacă plenitudinea unui paradis pierdut.

3. Copilăria, un spaţiu de securitate

Există un spaţiu şi un timp în care universul este frumos şi existenţa este o continuă încântare. Există o lume în care toate lucrurile sunt pure. E vorba de lumea, spaţiul şi timpul copilăriei. Pentru Eugène Ionesco copilăria este paradisul existenţei omului. Singurul. Din nenorocire, omul este izgonit prea devreme şi în chip ireversibil din acest paradis. Fiecare individ trăieşte în felul său fabula biblică. El, Eugène Ionesco, a trăit-o la patru ani, în clipa când a descoperit că fiinţele şi lucrurile nu sunt eterne. E sfârşitul inocenţei. Poarta paradisului s-a închis deja în spatele lui. Numai arta îi îngăduie să mai pătrundă în acest spaţiu în care omul n-are sentimentul singurătăţii. Dar cât de satisfăcătoare, liniştitoare sunt soluţiile artei? Să vedem. Primele file din jurnal (*Printemps 1939*) vorbesc despre „locurile copilăriei". E cea dintâi revenire (cea dintâi pe care o notează Ionesco) în La Chappelle-Anthenaise, numele paradisului său. Aici a copilărit, aici lucrurile şi oamenii aveau un sens şi existenţa părea o nesfârşită bucurie. „Eram frumos când eram mic", notează Ionesco sau, în fine, cel care narează. Dar deja imperfectul lui *a fi* ne pune în gardă. „Era frumos" când era mic, dar ce s-a întâmplat apoi? Unde este frumuseţea, unde este încântarea? Eugène Ionesco nu întârzie să destrame iluzia. Frumuseţea şi încântarea sunt în urmă, într-un anotimp îndepărtat, într-un spaţiu miraculos în care încercăm să reintrăm. Dar nu venim spre el niciodată singuri. Suntem însoţiţi de un *prezent* care ne împiedică să retrăim amintirile: „Amestecate cu prezentul, amintirile se năpustesc în mii de bucăţi şi în dezordine".

Malraux ignoră copilăria. Pentru Cioran, moralistul european cel mai pesimist din secolul XX, copilăria este anotimpul cel mai fericit al existenţei sale. Atunci – şi numai atunci – se simte un adevărat „Maître de la Création"[1]. Sartre

[1] „Quand j'évoque mes jeunes années dans les Carpates, il me faut faire un effort pour ne pas pleurer. C'est très simple: je ne puis imaginer

o detestă. Ionesco o adoră pur şi simplu. Operele de ficţiune şi jurnalele sale sunt pline de spaţiile, miturile şi luminile copilăriei. *Copilăria* şi *lumina* sunt două teme esenţiale în literatura lui. Ele se află într-o relaţie de cauzalitate şi, împreună, se deschid spre un simbol profund: *simbolul salvării*. Există, din fericire, un loc în care omul singur şi descurajat de existenţă se poate regăsi el însuşi în plenitudinea fiinţei şi în miracolul universului. Este *cuibul* (termenul există ca atare în text) în care spiritul obosit de cursa dură contra morţii revine pentru a-şi reface forţele. E locul primordial, e spaţiul dezangoasant, e timpul în care tot ce există are o justificare şi trăieşte în acord cu sine. Scriitura lui Eugène Ionesco îşi regăseşte starea de graţie de îndată ce se apropie de acest teritoriu sacru. Un freamăt trece prin fraze, o lumină nouă cade pe cuvinte, bătaia propoziţiilor se accelerează. N-am loc să citez, aici, fragmentele în care literatura se deschide plină de speranţe spre miracolul copilăriei. Aleg câteva: „În adâncimi, la capătul nopţii, se află, izvor proaspăt, lumina copilăriei. Cum să pui lumina în cuvinte?". Apoi în *Journal en miettes*: „Există vârsta de aur: este vârsta copilăriei, a ignoranţei; îndată ce ştii că o să mori, copilăria s-a terminat [...]. În afară de copilărie şi de uitare nu este decât graţia care vă poate consola că existaţi sau care vă poate da plenitudinea, cerul deasupra pământului şi în inimă [...]. Cum se poate trăi fără graţie? Se trăieşte, totuşi...". Şi tot aici: „Copilăria este lumea miracolului şi a surprizei: este ca şi cum creaţia ar izvorî, luminoasă, din noapte, nouă şi proaspătă în întregime, şi uimitoare. Nu mai există copilărie din momentul în care lucrurile nu mai sunt uluitoare [...]. Lumea feeriei, minunea nouă devine banalitate, clişeu. Acesta este paradisul, lumea primei zile. A fi izgonit din copilărie este a fi izgonit din paradis, este a deveni adult. Păstrezi amintirea, nostalgia

---

qu'il y ait quelqu'un dont l'efance puisse se comparer à la mienne. Le ciel et la terre m'appartenaient, littéralement. Même mes appréhensions étaient heureuses. Je me lavais et mes couchais en Maître de la Création" (*Cahiers*, 1957-1972, p. 137; 21 dec. 1962, Éditions Gallimard, 1977).

unui prezent, a unei prezenţe, a unei plenitudini pe care încerci să le regăseşti prin toate mijloacele...".

În *Présent, passé...* reproduce fragmentul de mai sus, niciun cuvânt în minus. În *Entretiens* numeşte spaţiul de la Chapelle-Anthenaise „un loc dezangoasant", cu alte cuvinte: copilăria este spaţiul său de securitate. În *Découvertes* Ionesco mărturiseşte că nu face literatură decât „pentru a vorbi de această lumină, pentru a vorbi de această uluire mai puternică decât angoasa...". Şi din nou, câteva pagini mai încolo, cu un patetism pe care nu-l pot avea decât sufletele foarte disperate: „Nu pot să părăsesc un început, o aurora, o copilărie pentru a ajunge la altceva, la un sfârşit. De altfel nu vreau, de altfel nu doresc acest lucru, de altfel asta nu mă mai interesează. Ceea ce mă interesează este germenele. Iată pentru ce revin mereu, pe urmele paşilor mei, la începutul începuturilor [...]. Pentru mine, seninătatea nu aparţine maturităţii. Pentru mine, seninătatea aparţine copilăriei. *Acceptation avec joie de l'être de l'existence*" (s.n., E.S.). Opresc aici şirul propoziţiilor... Ele continuă în *Antidotes, Un homme en question*, amestecând simbolurile, temele, străbătând, victorioase, teritoriile anxietăţii. Temele luminii şi ale copilăriei nu sunt niciodată izolate de celelalte teme ale existenţei şi ale literaturii. Citez câteva: labirintul vieţii, infernul din om, condiţia existenţială inacceptabilă, moartea, tema istoriei şi a libertăţii faţă de istorie, a ştiinţei şi a neputinţei ştiinţei şi, din nou, tema coşmarului existenţial şi a evadării din coşmar...

Noţiunea de *temă* trebuie luată într-un sens special. Eugène Ionesco nu vrea să facă literatură, cel puţin în aceste confesiuni, trăieşte doar temele literaturii *gândindu-se* pe sine, meditându-şi existenţa. În acest complicat sistem de raporturi trebuie să ni-l închipuim pe Eugène Ionesco departe, foarte departe de prudenţa, spaima lui Proust. El nu separă atât de drastic existenţa de creaţie. Detestă şi el pe biografi („portăresele istoriei literare"), dar, scriindu-şi viaţa, nu ascunde că opera lui literară porneşte din agitaţia existenţei lui umane. Nu ştim cât de exact o prezintă aceste jurnale (*opere*, în

fond, *tot literare, creații* în sensul cel mai plin al termenului!), dar ele dau sentimentul puternic de autenticitate.

Nu este singurul punct în care Ionesco se fixează împotriva curentului general. Vocația lui de a fi contra a ceea ce se constituie și limitează libertatea spiritului se manifestă și în literatura autobiografică. E, cu hotărâre, în linia lui Flaubert, împotriva ideilor primite. Dar este, cu aceeași hotărâre, și împotriva ideilor novatoare când acestea tind să devină dominante. Când toată lumea merge într-o direcție, Ionesco pornește în alta, contrarie. N-așteaptă ca o idee să îmbătrânească pentru a se detașa de ea. Când toți intelectualii francezi fac curte tineretului contestatar, Ionesco scrie o propoziție de pomină: „revolta tinerilor nu este legitimă...". Ce poți să mai aștepți de la un spirit atât de imprevizibil? Aștepți esențialul pentru un creator: să spună totdeauna ceea ce gândește, să nu-i fie rușine să se arate neprefăcut lumii și să se plângă, cât îi îngăduie literatura, de condiția în care omul este nevoit să trăiască. Condiția istorică, bineînțeles, dar înainte de toate, atrage atenția Ionesco, condiția lui metafizică.

4. Un paradis în care se strecoară un demon în calesoni: Tatăl. O primă scenă dintr-un război pe viață

La această condiție ajunge, de la ea pleacă, la ea se întoarce autorul, indiferent dacă în articol sau în eseu este vorba de o problemă politică de strictă actualitate sau de un amănunt din îndepărtata lui copilărie. *Timpurile* sunt amestecate în confesiune, ca și amintirile. Biografia morală și biografia spirituală pivotează în jurul câtorva întrebări, nu există o ordine a faptelor narate, și cine vrea să întocmească o cronologie a vieții scriitorului are cele mai mari dificultăți. Autorul are grijă să încurce traiectele, *discursul* său, ne vom lămuri deîndată, este cu premeditare un *anti-discurs*. „Portăreasa" literaturii lui are suficiente motive să-și bată capul. Plătește scump indiscreția ei. Unde s-a născut, când, ce ascendență are autorul acesta incomod? Fragmentele de

jurnal – amestecate ca nişte cărţi de joc – nu spun aproape nimic.

Faptele sunt întoarse spre analiză, amintirile sunt, cum zice într-un loc autorul, *sparte*, peste ele năvăleşte prezentul care este mai puternic decât trecutul. Să fixăm, totuşi, câteva momente din această *viaţă* povestită de un scriitor care declară că viaţa lui nu serveşte nimănui şi că orice reconstituire este inutilă. Imaginea, întâi, a unei lumi *aşezate*, stabile, bune în sens moral – lumea de la Moulin –, La Chappelle-Anthenaise. La Mére Jeanette, le Père Baptiste, Marie, le Père Guéné sunt micile ei zeităţi. Copilul merge să se confeseze, clopotele de la biserică bat, cerul este pur ca şi cum ar fi proaspăt spălat, drumul este pietros şi, în marginea lui, un pârâu susură. Apare şi Mama, un personaj despre care va fi mereu vorba în confesiunile lui Ionesco. Băiatul vrea să devină *sfânt*, nu acceptă să aibă un destin anonim. Citeşte, apoi, viaţa lui de Tourenne şi aceea a lui de Condé şi, numaidecât, vrea să se facă *general*. Lipseşte din acest univers miraculos *Tatăl*. Deocamdată. În *Journal en miettes*, Ionesco reia aceste însemnări, aproape cu aceleaşi amănunte. Câteva în plus. Mama vine să-l ia din sat, anunţându-l că nu vor mai locui la hotel. Au un apartament, la Paris, foarte aproape de mătuşa Sabine. O altă scenă se petrece într-o casă pentru copii nu departe de Paris. Copilul este dus de mai multe ori acolo şi are sentimentul unei groaznice frustraţii: „separat de mama, am fost tot timpul nefericit...". El îşi adoră, vasăzică, mama şi primul gând despre moarte îi vine în prezenţa ei. Numai în prezenţa ei: „fiind cu ea m-am gândit la moarte, la moartea ei şi a mea. Singur, adică fără ea, cu alţi oameni şi alţi copii, nu mai aveam această nelinişte, n-o mai aveam niciodată sau aproape niciodată...".

Apare şi *Tatăl*, dar sub altă lumină. Ionesco oferă toate elementele necesare pentru o psihanaliză completă. Se psihanalizează, de altfel, singur, săvârşind eroarea de care Freud avertizase. Căci cel care se psihanalizează găseşte prea uşor semnele de care are nevoie pentru a ajunge la ideea pe care o are, în prealabil, în minte. Am prezentat în alt loc ce

semnificaţii are simbolul Tatălui la Eugène Ionesco şi în ce măsură cel care se psihanalizează poate fi întins, încă o dată, pe divanul psihanalizei pentru a vedea ce se ascunde sub dorinţa lui de a se fixa într-o reţea de complexe. Mi-a scăpat atunci un amănunt important. Îl găsesc recitind *Présent, passé/ Passé, présent*, cartea cea mai dură a lui Eugène Ionesco. Autorul (naratorul) avertizează de altfel: „la urma urmelor, totul trebuie spus". În privinţa Tatălui, autorul se ţine de cuvânt. Spune totul şi aproape în acelaşi fel. Nu mai este nicio îndoială: Eugène Ionesco îşi detestă Tatăl sau, mai bine zis, spune de atâtea ori că îl detestă încât devine suspect. Nu cumva ura aşa de des clamată a fiului este o altă formă de iubire? N-ar fi unicul caz în istoria marilor creatori de artă. Voi discuta această temă, recurentă în teatrul şi în literatura de confesiune a lui Eugène Ionesco, într-un capitol special al acestei cărţi. Până atunci să amintim că Montaigne declară că tatăl lui a fost „cel mai bun dintre părinţi", nici Rousseau, care se plânge de toate, nu îşi contestă părintele. Balzac îşi ura mama, oricum n-o iubea şi nu era iubit la rândul său. Nici Flaubert nu exagerează, dacă nu mă înşel, în adoraţia faţă de tatăl său.

Ionesco nu mai aşteaptă să vină interpreţii săi ca să descurce lucrurile. Scrie el un mic eseu psihanalitic pe tema raporturilor dintre un fiu ranchiunos (nu fac decât să-i reproduc expresia) şi un tată grobian şi crud. Sunt mai multe imagini semnificative în acest sens. *Présent, passé...* începe cu următoarea propoziţie: „Caut în amintire primele imagini ale tatălui meu. Văd *culori sumbre* [s.n., E.S.]. Aveam doi ani, cred. În tren. Mama este alături de mine [...]. Tata este în faţa mea, lângă fereastră. Nu-i văd faţa, îi văd umerii, îi văd haina. Deodată, tunelul. Ţip...". O regie perfectă în această scenă. Cei care vor să scoată semnele unei relaţii de ostilitate din aceste notaţii banale n-au decât să privească mai atent ordinea cuvintelor şi să privească puţin, foarte puţin dincolo de ele. *Lângă el*, mama. Alt semn. În faţă – tatăl. O perfectă ordine de bătaie, o strategie fără echivoc. Fiul şi Tatăl stau *faţă în faţă*, doi veritabili adversari. Mama este *alături*. Şi ca

situaţia să fie şi mai limpede, fiul *nu vede* faţa Tatălui. Vin, apoi, *tunelul* şi *ţipătul* copilului înfricoşat. Prea se leagă faptele, prea sunt sugestive ca să nu dea de bănuit că naratorul vrea, cu orice chip, să rămână în paradigma psihanalizei. Va face acelaşi lucru şi în opera de ficţiune. Nici acolo taţii nu sunt cum trebuie.

5. Biografia Fiului. Cineva care nu-l iubeşte pe Jean-Paul Sartre

Dar *Fiul*? Biografia fiului este lacunară. Puţine date şi într-o dezordine, aş zice, calculată. Adevărul este că pe marele dramaturg nu-l interesează istoria faptelor sale. *Biografismul* n-are mari şanse cu această *viaţă* în care epifaniile sunt rare. Jurnalele vorbesc puţin despre evenimentele sociale care i-au determinat destinul, vorbesc puţin chiar şi despre faptele intime, cu toate că într-un loc (*Entretiens*) crede că „tot ceea ce am trăit lasă urme". Fiul terorizat de un tată absurd şi comic a ajuns scriitor. Asta este neîndoios. Când era copil, Parisul i se părea o puşcărie. Iubea satul. În România, unde vine la 13 ani, nu se simte bine. Învaţă limba, îşi face studiile aici, începe să scrie, publică o carte, dar „se simte – în continuare – în exil"... La 17-18 ani trăieşte o experienţă unică, decisivă, de natură mai degrabă mistică. Am citat-o deja. E revelaţia altei lumi, a altei existenţe. Are vise arhetipale, premonitorii şi, descriindu-le, omul de litere abil fabulează, construieşte *viziuni*, le interpretează, consultă specialişti. O veritabilă (şi de foarte bună calitate) literatură onirică. Am impresia că Eugène Ionesco este, ca şi I.L. Caragiale, superstiţios. Poate că este, cum voi dovedi mai târziu, şi un spirit religios. Până atunci să urmărim biografia lui intelectuală. Nu crede c-a fost influenţat de literatura română, crede, dimpotrivă, că literatura română l-a încurcat în aspiraţiile lui creatoare. Eu gândesc, dimpotrivă, că Eugène Ionesco datorează ceva literaturii române (formaţia sa intelectuală şi un model literar: I.L. Caragiale), dar aceasta este altă temă. De altfel, Ionesco se contrazice în stilul lui inocent. Dezgustat de frivolitatea intelectualului occidental, el spune la un moment dat:

„sper să fi rămas un *ţăran de la Dunăre*". Moralmente, desigur.

Care sunt lecturile care l-au influenţat? Textele bizantine, Dionis Areopagitul, *Filocalia*, Alain Fournier („maestrul adolescenţei mele literare şi visătoare")... Detestă pe Gide din cauza retoricii lui (dar nu tot timpul: sunt momente când îl admiră pe autorul jurnalului, sunt altele când, adevărat, îl detestă cu sinceritate; o dinamică a gustului şi o dinamică frecventă a stărilor de spirit în discursul ionescian!). Descoperă literatura graţie lui Flaubert. Amintirile bucureştene sunt confuze, apăsătoare. Câteva figuri (Lovinescu, Vinea, Tudor Vianu...) distingem în însemnările iritate ale dramaturgului. Observaţiile lui despre cultura şi sufletul balcanic sunt, să mă ierte scriitorul, superficiale. De altfel, el scrie o propoziţie absurdă: „cuvântul naţiune ar trebui să dispară din dicţionar". Nu dispare, se vede bine. Oaia neagră a lui Eugène Ionesco este acum Sartre. Am citat până acum suficiente dovezi. Mai dăm câteva. În nu ştiu ce eseu îl numeşte un mic revoluţionar conformist, în altă parte un rinocer superior, un servitor al istoriei, ahtiat de putere. Îi reproşez, zice Ionesco în *Antidotes*, „de a fi falsificat mult timp inteligenţa franceză"... N-a fecundat-o, totuşi, în niciun fel? Parcă exagerează Eugène Ionesco în privinţa lui Sartre, exagerează puţin! E intolerant, apoi, faţă de orice sistem. Nu ştiu dacă i-a căzut sau nu sub ochi fraza lui Nietzsche (*acceptarea oricărui sistem este o lipsă de loialitate*), dar i se potriveşte. Ideea este însă discutabilă. Intrăm fără voia noastră într-un sistem, trăim într-un sistem chiar şi atunci când îl contestăm şi nu-l părăsim, ne supunem unor norme. Orice gândire se revendică, în fond, dintr-un sistem şi operează cu valori care aparţin unei ierarhii. Chiar când respingem sistematic – ca Eugène Ionesco – orice sistem ideologic, optăm, prin forţa lucrurilor, pentru unul în literatură ca şi în viaţa de toate zilele. În cazul nihilistului fermecător Ionesco, e vorba de un sistem care neagă orice constrângere sistematică, de o morală care detestă orice morală constituită...

O idiosincrazie specială are dramaturgul faţă de ideologie. „A demistifica limbajul ideologic şi politic este o

antrepriză titanică", scrie el în *Antidotes*. Gândea în acelaşi fel şi în tinereţe, se va vedea deîndată. Nu iubeşte politica şi este contra tuturor societăţilor „pentru că sunt rele, toate". Crede, de altfel, că trăim în dezordine şi suntem prada Răului. Nu-l descurajează nimic, nici chiar descurajarea, cu toate acestea n-are nicio speranţă în ceea ce priveşte viitorul umanităţii (*Un homme en question*).

Dacă trecem pe terenul literaturii, vedem că Eugène Ionesco manifestă acelaşi spectaculos nihilism. De altfel, nu moare în braţe, cum se zice, cu o idee. Nu-i fanatizat, îşi schimbă opiniile odată cu stările de spirit. O culpabilitate funciară prezidează orice demers intelectual. De ce ar face excepţie cel care judecă în jurnalul său pe alţii? Ionesco evită această ipocrizie: „suntem toţi mistificaţi şi demistificabili". Este contra aroganţei, megalomaniei criticii. Recomandă demistificarea judecătorilor („on n'a jamais entrepris une démystification du démystificateur": *Découvertes*). Oamenii metodologiei nu pot conta pe Ionesco. În *Découvertes* protestează contra pedantismului *noii critici*: „pedantism mai vanitos, mai infatuat decât acela al vechilor universitari şi critici". Să recunoaştem că, în câteva cazuri, Eugène Ionesco are dreptate. Crede şi nu crede în literatură. „Nu sunt bun decât pentru literatură. M-am născut pentru literatură", zice el într-un loc. Apoi revine şi-şi manifestă oroarea faţă de literatură. În scrierile româneşti această pendulare este un fenomen curent. Într-o însemnare din 1934 avertizează: „trebuie să ne obişnuim cu gândul că literatura nu reprezintă nimic important, nimic adânc, apoi revine la gânduri mai bune şi mărturiseşte că fără literatură ar fi neantul pur. Putem să-l înţelegem. Ce creator nu este uneori dezgustat de ceea ce face? Despre sine Ionesco are impresia că este, în acelaşi timp, „haotic şi meticulos". Şi tot despre sine: „sunt adesea în altă parte". Călătoreşte? Rar, cel puţin în această fază, iar când se hotărăşte n-are alt scop decât să regăsească *starea primordială*. Există, de altfel, *o temă a călătoriei şi a sărbătorescului* (feeriei) în literatura tânărului Eugen Ionescu, semnalată de el însuşi într-o scrisoare adresată în 1947 lui

Petru Comarnescu[1]. Mircea Eliade ar avea ceva de spus în legătură cu această idee. A merge spre *surse*, a căuta *izvoarele*, tiparele dintâi! Ironicul, cinicul, mizantropul, înspăimântatul Ionesco merge pe calea inițierii! Cine ar fi putut crede? Este verosimil, totuși. Ionesco este un spirit complex și unghiul de vedere comic (spune chiar el) nu-i decât unghiul din care tragicul se vede mai bine. E *debutul tragicului*, zice el cu decizie. Ironia este un mod de a vedea absurdul din existență și un mod de a trăi în absurdul existenței.

Biografia creatorului nu iese din comun la acest nivel general al faptelor. Pentru a înțelege mai profund modul lui de a gândi existența și chiar modul lui de a fi trebuie să-l confruntăm cu două noțiuni esențiale: *a concepe* și *a scrie*. Ele constituie, am impresia, chiar miezul acestor jurnale care se contrazic, se repetă, se luminează și se întunecă după o regulă ce ne scapă.

6. „Suntem toți niște Iovi [...]. Noi suntem infernul..."

Despre prima noțiune am dat deja câteva amănunte. Mai trebuie precizat că Ionesco, mefient față de orice sistem, nu definește *existența* ca un concept. Nu face filosofie și nu primește nicio filosofie. Existențialismul îi pare suspect mai ales dacă existențialismul se leagă de numele lui Jean-Paul Sartre, micul revoluționar mistificator, omul tuturor compromisurilor în istorie. „A exista", în schimb, este un verb cu multe conotații în textele sale vechi (din tinerețea românească) și noi (în jurnalele franceze). Cu ce să încep? Cu ceea ce ar fi trebuit să închei: Eugène Ionesco este un spirit profetic și jurnalele sale au adesea tonul disperării biblice. Să facem o lectură *inversă* a cărților sale. În *Un homme en question* scrie: „nous sommes tous des Job". Și tot aici: „ar trebui să ne reunim toți și să protestăm contra Creatorului [...]. Există o ruptură între această lume și lumea de dincolo. O simt astfel. Există o ruptură. Nu-i înțelegem logica, și asta nu ne poate

[1] 2 iulie 1947.

satisface. Primul reproş pe care îl putem aduce Creatorului acesta este: pentru ce nu înţelegem? Pentru ce suntem obligaţi să acceptăm acest joc?".

Omul reputat prin ironia lui e tulburat, acum, de întrebări metafizice. Numai acum? Toate interogaţiile lui Ionesco (inclusiv, repet, interogaţiile tânărului Eugen Ionescu) răzbesc într-un plan în care se simte aerul rece al neantului. Malraux spune că, discutând despre moarte, omul european discută, în fapt, despre prezenţa vieţii. Am impresia că Ionesco răstoarnă această ordine. Gândind existenţa, el se gândeşte la moarte, numai la moarte. În orice act este o fărâmă de neant. Moartea „îl vexează în chip deosebit" pe acest mare spirit comic. Condiţia umană îi pare tragică în istorie. E un miracol că omul supravieţuieşte: „În fiecare dimineaţă mă mir că exist încă aici. Cum se face că încă exist?" (*Un homme en question*). „Am văzut totul – adaugă el – totul este uzat." Satan a devenit stăpânitorul lumii, iar Dumnezeu s-a retras. „Din când în când bunul Dumnezeu ne face semn. Dar de atât de departe...! Omul este singur, acesta este adevărul."

Ionesco a sugerat această disperare cu precădere în literatura de ficţiune. În confesiunile de acum ia totul pe seama lui. Nu-i mai puţin tranşant: „trăim toţi într-o ignoranţă fundamentală între pereţii existenţei. Într-o ignoranţă majoră, capitală, esenţială. Într-o neînţelegere absolută...". Ne dăm seama că Ionesco nu se amuză. De altfel, chiar când se amuză (ca în *Regele se stinge*), sugerează fapte de existenţă care numai vesele nu sunt. Un tragism de substanţă, o viziune foarte adâncă, foarte tristă există în literatura lui. Surpriza este de a regăsi acest imens tragism în confesiuni, exprimat la persoana întâi. Deschidem *Entretiens* şi descoperim cam aceleaşi idei: „Suntem tot timpul într-o stare de criză". În *Journal en miettes*: „Ideea sfârşitului mă angoasează şi mă exasperează". Tema eternă, obsesia care nu-l slăbeşte este „le malaise existentiel". Despre aceste fapt va fi mereu vorba în cărţile autobiografice, în eseuri, în articolele politice chiar. Însă ce blestem!: „a exista fiind singura

manieră de a fi pe care o cunosc, mă agăț de această existență căci, vai, nu-mi pot imagina altă formă de a exista în afară de existență". Pare un joc inteligent de cuvinte, dar ce tristețe adâncă, ce disperare în propozițiile abil întoarse! Este limpede că Eugène Ionesco simte (ezit să spun: *concepe*) existența nu ca o povară, ci ca o bucurie interzisă. Omul ar putea fi fericit, după el, dar nu este, pentru că gândul morții îl împiedică să trăiască. Şi în acest caz el vrea să fie, într-o zi, „hors du tout", în altă zi este mai încrezător şi gândeşte că *poate fi conceput neconceputul*. În *Journal en miettes* scrie la un moment dat: „lumea este o epifanie, o splendidă manifestare a divinității" şi ceva mai departe, luminat de un suspect raționalism: „e absurd a spune că lumea e absurdă"... E absurd? Nu trebuie crezut Ionesco pe cuvânt. Vine numaidecât o propoziție care răstoarnă convingerea care contestă absurdul. Ionesco nu este propriu-zis un spirit mistic (oricum, nu unul care crede şi nu cercetează, el crede şi caută, cere dovezi, ceea ce-l plasează într-o categorie dificilă a spiritului religios), nu-i, zic, un mistic necondiționat, dar, s-a văzut deja, presimte semnele de *dincolo*. Vorbeşte chiar de manifestarea divinității, de grație, de transistorie, fără a da detalii. Este un spirit religios fără religie? Aşteaptă, uneori, pe Mesia care stă în spatele porții (*Présent, passé*), dar nu cu mari speranțe, căci o pagină mai încolo aflăm: „dar eu mi-am tăiat toate punțile cu Dumnezeu...". Şi, cum se ştie, Dumnezeu nu vine niciodată nechemat. Credința este, în orice caz, un subiect permanent de preocupare pentru Eugène Ionesco. Semnul cel mai sigur că este un spirit religios pentru că cine nu crede nu se întreabă în fiecare zi dacă Dumnezeu există sau nu. O ecuație pe care o voi analiza într-un capitol special al cărții de față.

Spaima lui Ionesco (căci este una, fundamentală) este de natură mai ales existențială. *A trăi* înseamnă pentru el a trăi în nelinişte absolută. S-a instalat de mic în frică, existența îi pare, în mod cert, o agresiune. Există în *Présent, passé* o imagine care sugerează ce se întâmplă cu omul de ieri şi de azi, care sunt posibilitățile lui de salvare. Nu-i o imagine veselă, vă asigur: „a fi ca un om care umblă cu o lanternă în

întuneric, neluminând decât un mic spaţiu în jurul lui, pe măsură ce înaintează; cercul luminos se deplasează şi restul rămâne sau cade din nou în noaptea cea mai profundă...". Asta este, astfel vede ironistul viaţa! *Cum de am ajuns să am 30, 35 de ani?*, se întreabă el în 1968. Când scrie propoziţiile amintite mai sus, scriitorul are aproape 70 de ani şi este uluit, în continuare, de faptul că a putut suporta insuportabila existenţă. Morala fabulei este că omul este însă un animal care se aranjează chiar şi cu insuportabilul.

„Sfâşiat între oroarea de a trăi şi oroarea de a muri", el trăieşte în *istorie* cu dorinţa de a ieşi din istorie. Ionesco avansează o idee uluitoare: „a fi liber [înseamnă] a fi în afară de Istorie"... Dar poţi fi? El, dramaturgul, se sileşte în orice caz, este cât poate împotriva curentului general. Căutând în literatură, află câteva nume ilustre de oameni care au fost în timpul lor contra opiniei triumfătoare. Poe, Baudelaire, de pildă. În ultimele cărţi (*Antidotes, Un homme en question*) Ionesco se năpusteşte, pur şi simplu, împotriva *Istoriei* şi a oamenilor istoriei, cu Jean-Paul Sartre în frunte. Dar, situaţie inevitabilă, revolta scriitorului faţă de istorie nu-i decât o formă specială a istoriei. A voi să fii *în afara istoriei* este a te plasa într-un compartiment al ei.

Dar răul vine mai de departe, atrage atenţia Ionesco, deplasând din nou confesiunea spre câmpul metafizicii. Are, acum, prilejul să se mai despartă o dată de Sartre. Acesta scrisese: „alţii reprezintă infernul"... Mai aproape de misticii bizantini (şi aproape, în fond, de mulţi alţii, mistici şi laici). Ionesco declară: „răul nu vine din afară; este în noi [...]; infernul nu este aiurea, infernul este aici, în noi, noi suntem infernul" (*Antidotes*). Este ceva de făcut în această situaţie, putem spera ceva? Ionesco se fereşte să dea soluţii, să nu uităm, el observă numai. Când zice: „ce malaise est inhérent à la condition humaine [...]; la Création est ratée"... el nu-i, desigur, foarte încurajator. Să insistăm: „suntem alienaţi metafizic", „lumea nu este, poate, decât o enormă farsă pe care Dumnezeu a jucat-o omului"... Propoziţia din urmă aminteşte de o celebră frază din Shakespeare. Ionesco o şi

citează, în altă carte, zicând că toată metafizica dramaturgului englez se află cuprinsă acolo. Dar metafizica sa? O aflăm risipită în aceste extraordinare confesiuni, în exaltarea *copilăriei*, a *luminii primordiale*, a *surselor*, ca şi în plânsul biblic, în manifestarea erorii de neant, în energicul protest împotriva destinului care a făcut din om o fiinţă muritoare. Căci aceasta este cea mai semnificativă definiţie pe care o putem trage din meditaţiile lui Ionesco: *omul este o fiinţă pentru moarte.*

7. Reprezintă, oare, scriitura o posibilitate de salvare?

Să nu uităm însă *creaţia, scrisul.* Scrisul reprezintă o dimensiune a existenţei şi, pentru unii, reprezintă o şansă de salvare. Dar pentru Ionesco, omul care pune totul sub semnul interogaţiei? El răspunde în mai multe feluri. O observaţie preliminară este necesară: literatura intră permanent în atenţia omului care *se gândeşte* pe sine. *A scrie* vine, aproape automat, după *a exista.* În *Printemps 1939* este deja sastisit de scris: „Sunt pe cale să scriu, să scriu, să scriu. Am scris toată viaţa, n-am ştiut să fac nimic altceva...". Nu-i o idee originală. Mulţi cred că a scrie este o fatalitate şi că literatura este unica lor profesiune. Dar Ionesco o asociază deja cu altă idee care subminează considerabil pe cea dinainte. Scriem, scriem, dar ce poate scrisul nostru, ce forţă are literatura? „Literatura este neputincioasă" – spune Ionesco. „Nu pot comunica această catastrofă [condiţia sa existenţială, n.n. E.S.] nimănui, nici chiar soţiei mele. Insuportabilul rămâne în noi, închis. Morţii noştri ne aparţin..." Ar trebui adăugat: nouă şi *scriiturii,* pentru că autorul care afirmă că nu poate comunica nimănui ceea ce gândeşte comunică incomunicabilul în jurnalul pe care îl citim. Cunoscutul paradox. Ionesco nu-l ocoleşte, nici aici, nici în alte situaţii. Am putea desprinde chiar o temă în jurnalul său: *tema inutilităţii de a ţine un jurnal.* Încă din *Printemps 1939* dăm peste ea: „Şi pentru ce, cu ce speranţă scriu aceste pagini, acest jurnal? Pe cine ar putea interesa el? Căci este comunicabilă tristeţea, disperarea mea? Cine ar vrea să şi-o asume?

Aceasta nu poate avea pentru nimeni vreo semnificaţie. Nimeni nu mă cunoaşte. Eu sunt nimeni. Dacă aş fi scriitor, om public, aceasta ar căpăta interes, poate. Totuşi, eu sunt ca oricare altul. Oricine poate deci să se recunoască – în mine"... O retorică foarte sofisticată se observă aici. Ionesco îi dă o strălucire aparte prin dramatismul gândului care se rupe la mijlocul frazei şi ia o direcţie contrarie. Culmea este că nu pare un simplu joc retoric. Ruptura ideii exprimă o nesiguranţă a spiritului. Sau, în termeni ionescieni, o siguranţă în nesiguranţă. Spiritul urcă şi coboară uneori, pe ambele versante ale ideii, cum este în fragmentul citat mai înainte, de la o propoziţie la alta. El oferă argumente şi pentru inutilitatea de a ţine un jurnal (de *a scrie*, în genere) şi pentru necesitatea lui.

În *Entretiens* lansează o idee care-l apropie, primejdios, din nou de Sartre. Acesta spune de mai multe ori că la rădăcina *scrisului* se află o formă a nevrozei. Într-un interviu din *Le Monde* (14 mai 1971), explică în acest sens raţiunea care l-a determinat să scrie *Cuvintele*: pentru a explica „originea nebuniei, nevrozei mele"... Ionesco vine în întâmpinarea acestei idei în stilul său incisiv, decis: „cred că literatura este nevroză. Dacă nu există nevroză, nu există literatură...".

Nu-l pot contrazice, nu-l pot aproba. Uneori am impresia că Ionesco face din el un câmp de experienţă ca acei studenţi în medicină care descoperă în ei toate bolile pe care le învaţă. Autorul însuşi spune în *Journal en miettes*: „cred prea mult în mitul psihanalizei?". Se va vedea în altă parte a studiului nostru că Eugène Ionesco acordă o mare atenţie miturilor psihanalizei, lăsând uneori impresia că îşi regândeşte biografia în funcţie de ele. Nu-i, de altfel, singurul scriitor în secolul XX care se întinde pe canapea şi îşi cercetează angoasele. Să revenim la *scriitură*. Tot în *Entretiens* Ionesco mărturiseşte lui Claude Bonnefoy o idee foarte ionesciană: „pentru ce am scris prima mea piesă? Pentru a dovedi, poate, că nimic nu avea valoare profundă, că nimic nu era viu, nici literatura, nici teatrul, nici viaţa, nici valorile...". Suntem deja avertizaţi, cunoaştem tehnica autorului. Ea duce,

invariabil, spre o afirmaţie a negaţiei sau o negaţie a afirmaţiei, ceea ce, în definitiv, este acelaşi lucru. Duce, vreau să spun, spre un spectacol al speculaţiei inteligente. Ionesco este neîntrecut la acest punct. Mereu *de-a curmezişul*. Într-o epocă în care literatura se face singură, cum zice cineva, Ionesco vine şi afirmă că „orice literatură este transcrierea sau scriitura a ceea ce eu văd, a ceea ce eu gândesc"... Boala prin care a trecut l-a făcut să scrie *Regele se stinge*. La baza oricărei opere este un coşmar. Scrie numai atunci când trece printr-un *metabolism mental bizar*, când ceva *anormal* se petrece în fiinţa lui („o funcţionare dereglată sau secundă"). Scrie, vasăzică, nu când se simte bine, când are chef să trăiască, scrie sub presiunea infernului din el (*Entretiens*).

A scrie reprezintă, într-un fel, a amesteca planurile. Asta provoacă, uneori, o mare oboseală. În *Journal en miettes* citim: „oh, cât mă indispune verbul *a scrie*"... şi într-un sens mai agravant: „azi, ideea că trebuie să scriu mă umple de oroare pur şi simplu. Când încep, azi, să scriu, se redeşteaptă în mine conştiinţa cea mai ascuţită, cea mai insuportabilă a dramei, a primejdiei, a angoasei universale...". Scrisul nu-i, vasăzică, o liniştire a spiritului, scrisul este, deocamdată, o oroare. Literatura redeşteaptă nefericirea universală. Teribilă încercare! Ionesco n-o ocoleşte, totuşi, transcrie chiar gândul acestei imposibile provocări a spiritului... Îşi scrie opera cu gândul că „arta nu aduce nicio iluminare". Dar gândul se luminează în alt moment de reflecţie şi atunci Ionesco confirmă, reluând pe Mallarmé, că arta poate da „un sens mai pur cuvintelor tribului"...

Découvertes este, într-un anumit sens, arta poetică a lui Eugène Ionesco. Mai toate ideile sale despre literatură şi despre actul de a scrie, ca atare, se află aici. Cine aşteaptă însă o *estetică* limpede, ordonată, reductibilă la principii ferme, aşteaptă degeaba. Nu-l cunoaşte pe Eugène Ionesco, scriitorul care nu se lasă prins într-o rubrică a esteticii! Principiile depind de stările lui de existenţă, de umorile fiinţei imprevizibile. Însă stările, ideile se pot la rigoare grupa şi ordona. Putem să le dăm un sens între atâtea sensuri care se contrazic.

Opera, de pildă, nu cuprinde pentru Ionesco o serie de răspunsuri, ci o serie de întrebări. Asta o ştim deja. Al doilea: Ionesco scrie pentru a scăpa de angoasa fundamentală şi pentru a regăsi lumina copilăriei. Şi acest fapt îl ştim, dar ne place să-l regăsim într-o formulare surprinzătoare: „pentru a vorbi de această lumină, pentru a vorbi de această uluire mai puternică decât angoasa, dominanta angoasă, am făcut literatură".

A scrie este în aceste condiţii „a regăsi, a recrea ceea ce a fost"... Şi acum o confesiune minunată care anulează ideea ororii şi inutilităţii literaturii: „marea surpriză şi marea bucurie a literaturii se află în această descoperire uimitoare de sine pe care o ai [privind] lumile ori lumea ca într-o oglindă sau ca şi când ai fi devenit tu însuţi oglinda lumii. Un sine-însuşi care, deodată, nu mai este un scandal monstruos, ci un sine-însuşi, o fiinţă integrată, înconjurată de un context, adică justificată de un context atât de bogat, imens, universal...".

Este o stare de linişte în aceste propoziţii, o bucurie calmă, o împăcare a spiritului creator cu sine şi lumea din jur. Lucru rar la Eugène Ionesco, moment privilegiat în marea lui nelinişte. Literatura are un sens în lume pentru că fiinţa are un sens. Prin literatură, fiinţa se naşte a doua oară. Literatura este „restituirea nespusului". Admirabil zis! Acum Ionesco merge pe calea luminii. Ce este experienţa literaturii? „A uita lumea pentru a o regăsi sau mai curând pentru a o găsi." A regăsi, bineînţeles, plenitudinea lumii, unitatea primordială, lumina care precede dezordinea, confuzia, disperarea. Splendid! A scrie este a reinventa totul, începând cu cuvintele care nu există decât din clipa în care ele sunt spuse, scrise. Lumina acelei eterne dimineţi a copilăriei răzbate şi aici: „totul este de inventat, cuvânt cu cuvânt. [...] Totul este de făcut, pentru că aceasta n-a fost niciodată...". Citind aceste mărturisiri, nu-i greu de întrezărit în ele vechiul orgoliu al creatorului care are credinţă că prin el şi cu el debutează universul. Ionesco este fulgerat şi de acest trufaş gând. În rezumat, el ar putea fi formulat astfel: literatura

trebuie să ne ajute să ieşim din *istorie* pentru a putea regăsi sursele, starea primordială, într-un cuvânt, lumea care nu cunoaşte realitatea morţii.

O frumoasă reverie, desigur, o ieşire pentru o clipă din cercul relaţiilor absurde. Nicio grijă, spiritul ionescian se va trezi curând şi, odată cu el, vor izbucni din nou angoasele, interogaţiile sale. În *Antidotes* îşi mai îngăduie o prelungire a reveriei: „sunt în căutarea unei lumi redevenite pure, a luminii paradisiace a copilăriei, a gloriei din prima zi"..., apoi, schimbând puţin nota: „scriem pentru a nu muri de tot". O veche speranţă a creatorului venită din îndepărtata Antichitate. Ea sună atât de autentic (disperat autentic) în jurnalul lui Eugène Ionesco, autorul care dăduse puţin mai înainte această teribilă definiţie: „n-ai spus tu însuţi că omul este făcut pentru a muri, că el este un ucenic al morţii?...".

Ce semnificaţie are, atunci, *a scrie*? Pentru Eugène Ionesco a scrie înseamnă totul: binele şi răul, oroarea şi ieşirea din oroare. Este *scriitura* o posibilitate de salvare? Este în măsura în care este o provocare a angoasei. Este o iluminare în măsura în care literatura regăseşte miracolul copilăriei. Ca să-l regăsească, literatura trebuie să treacă însă prin teritoriul unei existenţe exasperate de ideea morţii. Mai simplu spus, a scrie este pentru Ionesco a consuma (transcrie) o nelinişte fundamentală şi, în acelaşi timp, a întreţine această nelinişte care acaparează totul în fiinţă. Nimic nu se goleşte, totul se umple în (prin) actul de a scrie. Literatura este o evaziune din existenţă şi, totodată, o provocare a existenţei. O încercare de ieşire din istorie şi o aţâţare a istoriei contra destinului. Bucuria şi nefericirea creatorului vin, simultan, din conştiinţa de a trăi în acelaşi timp în două planuri: în intimitatea vieţii şi a morţii, a istoriei şi a eternităţii care respinge istoria. Există un maniheism fundamental în gândirea lui Eugène Ionesco din care arta lui extraordinară face un mare spectacol. Jurnalele abia dezvăluie rădăcinile acestui maniheism: arta spectaculoasă a lui Ionesco îl dispersează, îl umple de sensuri multiple. Căci să nu pierdem din vedere: confesiunea devine literatură, confesiunea nu se poate afirma

decât prin literatură. Strigătul nostru de suferinţă sau de bucurie trece prin Retorică.

8. Strategiile autoficţiunii

Revin la o idee exprimată la începutul acestui capitol: arta ionesciană deplasează liniile *discursului*, face din confesiune literatură. Asta vrea să spună că *viaţa* creatorului devine sursă pentru literatură şi suportă metamorfozele oricărui obiect care se lasă literaturizat. Ideile suportă *perversitatea* scriiturii: „scriitura este totdeauna o perversitate, adică o practică (specială) care vizează să zdruncine subiectul, să-l dizolve, să-l risipească în aceeaşi pagină chiar" (Roland Barthes)[1]. Proces cu mari consecinţe. Remarc una dintre ele, esenţială, cred: orice *experienţă* vine spre noi încărcată de conotaţiile literaturii; existenţa trecută pe hârtie este citită, fatal, ca o operă literară. Autobiografia, jurnalul, memoriile capătă de la o anumită treaptă de expresie valorile *literaturităţii* şi trebuie judecate ca atare. Cum se descurcă în acest caz criticul literar? Nu m-aş grăbi să spun că se descurcă uşor. El este pus în situaţia de a citi un text literar ştiind bine că acest text nu-i deloc „literar". Poate folosi, în acest caz, criteriile de analiză pe care le foloseşte cu abilitate când e vorba de o operă de ficţiune? Iată o ambiguitate, o nehotărâre de care criticul nu scapă nici atunci când şi-a încheiat eseul. Iau cazul lui Eugène Ionesco. El vrea să spună totul despre sine, dar acest *tot* se încorporează într-un limbaj, trece printr-o *scriitură* care la el nu-i niciodată fără surprize. *Eu sunt altul*, ne amintim că zice el, apoi vedem că *Eu* capătă în discursul – inevitabil literar – implicaţii pe care, sunt sigur, nici autorul nu le prevede. Cum le-ar putea prevedea lectorul său?

Să privim îndeaproape acest discurs care nu-i niciodată numai autobiografic, niciodată supus unei cronologii determinabile şi nu se desfăşoară într-un unic plan narativ. Jurnalul

---

[1] R. Barthes; M. Nadeau, *Sur la littérature*, 16-17, Presses Universitaires de Grénoble, 1980.

ionescian n-are, întâi, rostul de a informa cum fac în chip curent jurnalele scriitorilor.

Autorul se îndoieşte înaintea tuturor de utilitatea de a ţine un jurnal[1]. Nu promite el, într-un loc, că nu va publica niciodată paginile pe care tocmai le-a încheiat? Promite, dar din fericire uită. Negaţia intră în scenariu. Discursul autobiografic ionescian – sunt nevoit să mă repet – trebuie gândit, judecat ca o formă de *anti-discurs*, ca o sfidare a normelor, ca o fugă continuă de literatură. Spun bine: o *fugă* de literatură fără izbândă, de altfel: literatura este pregătită să primească şi această formă de revoltă, literatura acaparează confesiunea care protestează împotriva literaturii ce confiscă viaţa personală. Acest proces este trăit de Eugène Ionesco în felul său inimitabil: ca o dramă, ca un formidabil spectacol.

Scriitura ionesciană este, într-adevăr, subtil perversă. Să ne referim la un singur aspect: fragmentarea discursului. Asta dă sugestia unei existenţe destrămate: viaţa este o suită de evenimente, stări, amintiri care nu se coagulează, nu se „înşiră"; conştiinţa încearcă în chip tragic să le dea o continuitate; nu reuşeşte decât să le cuprindă cu braţele ei de fum... *Existenţa* astfel regândită nu se poate înscrie într-un discurs coerent, structurant. Puse cap la cap, fragmentele dau imaginea unei conştiinţe stupefiate, iritate, înverşunate să înţeleagă un destin care scapă oricărei determinări. Destinul n-are o *istorie* structurată, şi *naraţiunea* nu face decât să agraveze discontinuităţile ei.

E o disperare în această imposibilitate a discursului de a se constitui, dar ce jubilaţie, totuşi, în jocul propoziţiilor, ce fluiditate în frază! Fraza ionesciană este scurtă, pregnantă, cuvintele respiră, realmente, în propoziţie. Ideea nu trenează niciodată, ideea aleargă tinereşte spre absurdul ei şi se

[1] În *Fragments d'un journal*, I (Mircea Eliade) dăm peste această notaţie, datată 4 octombrie 1945: „O după-amiază petrecută cu Eugène Ionesco. Lungă conversaţie. În ultimii ani, el a scris încă câteva sute de pagini din jurnalul său, dar pe cine ar putea să intereseze? se întrebă el. În România o nouă generaţie se ridică. [...] Îi răspund că un *Jurnal* interesează mereu: este un document şi, totodată, este o mărturie" (p. 10).

întoarce din nou luminată, parcă, de o descoperire care n-o doboară. O vedem în paragraful următor săltând, pur şi simplu, spre alt obstacol, vioaie, inocentă, dornică de o nouă plenitudine şi de o proaspătă disperare. Când citim într-o confesiune: „c'est la tristesse de ma mère, c'est la révélation de la mort, c'est la solitude encore de ma mère..." sau în finalul din *Découvertes*: „je me vois voulant saisir le monde. Plus je crois le saisir, plus il m'échappe. Ce n'est jamais assez. Je suis d'une avidité insatiable. À tel point je suis épuisé par les désirs et par les festins, et d'être trop comblé, plein et vide à la fois, que je tombe, j'en crève [...]. Des ombres évanescentes ou, au contraire, des masses lourdes, impénétrables, une passion, une fureur dévorantes me dévorent, moi, le vorace qui n'ai plus que moi. Je ne vois plus les êtres. Je ne vois plus l'être...". Simţim, evident, tragismul confesiunii, dar propoziţiile au o viteză uluitoare, repetiţiile dau altă culoare amărăciunii şi alt ritm ideilor.

Iuţeala limbajului ionescian sugerează o vitalitate extraordinară a spiritului agresat de anxietate. Anxietatea nu se risipeşte trecând prin *scriitură*, dar scriitura o sileşte să devină respirabilă. Lectorul confesiunilor foarte triste ale lui Eugène Ionesco nu este niciodată trist: ceva (arta neobişnuită) îl împiedică să dispere când citeşte despre disperarea de a exista. O lumină se aprinde peste acest tărâm al dezolării: este lumina creaţiei, e forţa limbajului care ne permite să contemplăm destinul metafizic al omului aşa cum îl prezintă un scriitor care spune, de la început, că nu ştie nimic, că este uluit de ce vede, de ceea ce i se întâmplă... Dar *cum* spune, asta este esenţial! Ionesco, s-a zis în repetate rânduri, se joacă, se joacă mereu cu ideile grave. Se joacă, asta se vede fără dificultate, dar, citindu-i confesiunile, n-am avut sentimentul că vrea să mă tragă pe sfoară. O inocenţă fundamentală există în scrisul lui, o inocenţă şi o modestie frumoasă. Ionesco are oroare de grandoare şi, la acest punct, el este opusul lui Malraux. El nu vrea să stea de vorbă cu oameni-mituri, el stă de vorbă, umilit, înspăimântat, cu sine şi nu vrea cu niciun preţ să facă din coşmarul şi insolenţele

lui un model de existenţă. Oferă mai degrabă un anti-model care prin forţa creaţiei devine un veritabil model. Există o lume şi exist *eu* „pris dans le monde", declară Ionesco. „Totul mă jupoaie. Eu nu sunt niciodată în mine [...]. În fapt, *eu* este un *moi*". E o deosebire mare între propoziţia liminară („eu sunt altul") şi propoziţia din urmă? E o nuanţă, mi se pare. O deschidere spre solidaritatea *celorlalţi*, un pas în direcţia singurătăţii speciei.

Omul ionescian trăieşte într-un „désarroi" perpetuu şi într-o „uluire" fără capăt, înfricoşat până în măduva oaselor de destinul pe care de-abia dacă ajunge să-l înţeleagă. El înaintează, aş spune, cu spatele spre viitor (viitorul fiind neantul), cu ochii ţintă la lumina copilăriei pierdute.

II

„Elegii pentru ființe mici". Parafraze argheziene şi barbiene. Poezia universului mic. Sentimentul franciscan

Să revenim la precizarea făcută de Eugène Ionesco în *Convorbirile* cu Claude Bonnefoy, şi anume că la zece sau unsprezece ani a început să-şi scrie memoriile. A scris două pagini în care povestea cum s-a fotografiat când avea vârsta de trei ani. Considera că este vorba de un eveniment important ce trebuie să fie consemnat pentru a putea, astfel, să intre în istorie. La 11 ani încearcă să scrie poeme şi piese patriotice în limba franceză, bineînţeles, şi cu subiecte, probabil, franceze. La 13 ani vine în România, învaţă româneşte şi, la 14 ani, traduce piesa lui patriotică în limba română. Nu ştim cu ce rezultate pentru că nici memoriile, nici piesele patriotice şi nici poemele nu s-au păstrat în niciuna dintre cele două limbi pe care le foloseşte (cu unele dificultăţi, mărturiseşte autorul) în adolescenţa sa franco-română. La şcoala comunală din Franţa învăţase că limba franceză este cea mai frumoasă din lume şi că francezii sunt cei mai curajoşi oameni de pe pământ; ei au fost mereu învingători, iar când s-a întâmplat să fie învinşi, s-a datorat faptului că proporţia era de unul la zece, adică un francez trebuia să facă faţă la zece duşmani cruzi.

Venind în România, adolescentul Ionescu află că româna este cea mai frumoasă limbă din lume şi că, în genere, românii sunt mai buni şi mai viteji decât oricare alţii. Eugène Ionesco are 57 de ani când îşi aminteşte de aceste fantasme

patriotice pe care le ironizează şi în piesele sale. Noroc, zice el, că n-am ajuns în Japonia... Rămâne la Bucureşti şi, făcând progrese în studiul limbii române, începe să scrie o nouă piesă patriotică şi o piesă comică... În Franţa, atunci când locuia pe Rue de l'Havre şi avea 11 sau 12 ani, scrisese la solicitarea unui coleg un scenariu cinematografic. „Eram – spune el – un mic mitoman." Micul mitoman se apucă să compună scenariul solicitat şi îşi aminteşte acum că el se termina cu o scenă apocaliptică: după ce îşi iau gustarea, şapte sau opt copii distrug totul în casă: sparg ceştile, distrug mobilele, îşi aruncă părinţii pe fereastră, mă rog, se manifestă ca nişte tineri barbari... Auzind despre ce era vorba în acest scenariu, pierdut ca şi celelalte pagini, interlocutorul dramaturgului remarcă faptul că, încă din această fază pre-literară, adolescentul Ionesco manifestă interes pentru temele esenţiale de mai târziu: accelerarea, proliferarea, destructurarea lucrurilor, teme, într-adevăr, repetative în teatrul lui Ionesco. Ar fi putut intui toate acestea viitorul dramaturg la frageda vârstă de 11 ani? Ipoteza trebuie oprită la timp.

Nu ştim în ce măsură aceste scenarii din copilărie şi de la începutul adolescenţei sunt reale sau nu, sigur este că tânărul Ionescu, instalat la Bucureşti şi supravegheat de un părinte pe care în mod hotărât îl detestă, scrie sub influenţa lui Maeterlinck şi Francis Jammes nişte *Elegii pentru fiinţe mici* pe care le publică în 1931. Mai târziu, îşi aminteşte cu oroare de ele. Le socoteşte „lamentabile, de un antropomorfism rudimentar, flori care plâng şi sângerează"... Dacă nu-i, cumva, vorba de alte poeme tinereşti (autorul spune că atunci când le-a scris avea 17 ani, ceea ce înseamnă că se afla în 1926!), *Elegiile* tipărite în 1931 nu-i confirmă judecata severă. Au, într-adevăr, o notă de reverie florală şi antropomorfică, dar reveria, antropomorfismul acestor poeme nu sunt nici rudimentare, nici lamentabile. Sunt nişte delicate, sfioase rugăciuni în sensul lui Francisc din Assisi şi, din epoca modernă, apropiate de stilul lui Francis Jammes şi Arghezi, poetul universului mic. Ce-i surprinzător la acest tânăr care, în articolele critice, respinge totul cu maximă

vehemenţă, este sensibilitatea lui religioasă şi absenţa ironiei devastatoare.

Volumul cuprinde 15 *elegii pentru fiinţe mici* şi 5 *elegii groteşti*. Primele amintesc, prin nota de joc şi descântec, de ritmurile muzicale din poemul *După melci*. Arghezi şi Barbu sunt, să nu uităm, poeţii pe care Eugen Ionescu îi desfinţează în *Nu*. În *Elegii* îi imită cu o imaginaţie sensibilă la fratele vânt şi la sora noastră natură. Dumnezeu umblă printre câinii cu ochi de înger şi boii cu coarne nevinovate. Totul este delicat şi mic, chiar şi soarele, chiar şi divinitatea se revelează sub înfăţişări miniaturale. Doar un broscoi speriat face notă discordantă în acest univers prerafaelit:

„Un mic soare, Doamne,
pentru sufletul meu.

Doamne, eu sunt o frunză,
eu sunt o nucă,
sunt un broscoi speriat,
sunt o vrabie rănită.

Mi-au furat toate cuiburile.
M-au ajuns toate praştiile.

Doamne mic, ridică-mă

şi fă-mă fericit
ca pe boii cu coarne nevinovate,
ca pe câinii cu ochi de îngeri,
ca pe nenuferi.
ca pietrele prietenele."

În această reverie animistă, stelele vorbesc cu cel care se roagă, pietrele îi şoptesc, cineva, nederminat, se pierde în univers şi fraţii îl caută plângând. Cine este cel căutat şi negăsit nu ştim. Poemul pare varianta unui psalm arghezian din care au fost eliminate toate elementele ce sugerează teroarea

mistică. A rămas doar sentimentul de comuniune cosmică şi un vag sentiment de nelinişte în faţa misterului divin:

„Peste apă, peste lut,
cine oare l-a văzut?

A sărit din stea în stea
nu-l mai prinde nimenea.

Fraţi îl caută plângând
şi cu glasul şi în gând.

Alb acum el şade sus
în grădină, la Isus?"

Poemul *Obositul ins* este scris în ritmuri şi cu muzicalităţi pur argheziene. Omul fără nume şi cu niciun alt semn de identificare este cuprins de un rău necunoscut. O forţă malefică rupe puţin câte puţin din trupul lui până ce, obosit, insul se resemnează în faţa răului obscur. Această indeterminare dă o notă de mister versurilor copilăreşti:

„Cineva rupea din el
câte puţinel.

L-a lăsat decolorat
şi cutremurat.

Mirat s-a pipăit,
dar nu s-a regăsit.

Din el o forţă rea
creştea şi-l cuprindea.

Obositul ins
Se lasă cuprins."

Argheziană este şi simbolizarea morţii din *Baladă*. Cineva, tot nedeterminat, umblă prin curte cu paşi de zăpadă, şi câinii nu-l latră, trece peste ape şi toţi se feresc de fiinţa aceasta necunoscută care, judecând după reacţii, aduce numai spaimă:

„Puneţi dese perdele
să nu vadă prin ele.

Puneţi lacăte la poartă
să nu le spargă."

Impresia pe care o lasă aceste versuri de o studiată naivitate este că teroarea mistică din *Duhovnicească* este diminuată şi transcrisă în cele din urmă într-un limbaj dominat de suavităţile şi inefabilele universului copilăresc. În centrul elegiilor se află, de altfel, o fiinţă ce stă de vorbă cu îngerii şi mitizează jucăriile. Tatăl îi face o cămăruţă de lut în grădină şi o învaţă limbajul florilor. Universul diafan pătrunde şi în dormitorul fiinţei mici: covorul zâmbeşte, o minge doarme liniştit, pereţii spun poveşti, copacii de afară fac semne lungi şi reverenţioase, lucrurile se înfrăţesc cu clipele... O păpuşă numită „madona de ceară" moare de congestie pulmonară şi, evocând acest accident, autorul *Elegiilor* îi dă dimensiunile şi culorile unei tragedii cosmice. E vorba de o tragedie în lumea jucăriilor prezentată, iată, cu o fantezie ce aminteşte de poetul boabelor şi al fărâmelor. Eugen Ionescu face copii inteligente după desenele copilăreşti ale lui Arghezi:

„A murit, de congestie pulmonară,
păpuşa, madonă de ceară.
Păpuşile la căpătâi s-au strâns,
cu ochii ficşi, sticlind a plâns.

Biserica de mucava pentru pitici
plânge în dangăte slabe şi mici.
Sicriul de carton e pregătit,
pe drum de hârtie convoiul a pornit:

cai de lemn şi dric de ciocolată,
popa cu barbă de vată,
un arlechin, cu haine bizare
şi sora madonei, mai mare.

Unui Pierrot rămas în drum
îi cad tărâţele din coate,
şi-abia se mai aude cum
clopotul stinse sunete scoate."

Elegiile groteşti introduc în acest univers de suavităţi şi inefabile elemente din sfera derizoriului şi o notă de aparentă cruzime. Zic aparentă pentru că desenul, în ansamblu, produce aceeaşi reacţie de afecţiune şi de uimire faţă de capacitatea poetului de a imagina idile şi drame în lumea copilăriei. *Balada* de aici reia tema din *Regele Crypto şi lapona Enigel*. Un pitic peltic şi prost se îndrăgosteşte de „fata trestioară", inaccesibilă ca un turn măreţ. Piticul nătâng este certat şi, în cele din urmă, strivit pentru cutezanţa lui. Sugestia metafizică din poemul lui Ion Barbu (incompatibilitatea dintre universuri) este eliminată. Rămâne talentul poetului de a se copilări cu farmec în versuri bine potrivite, cu efecte umoreşti. De efect sunt ultimele două poeme din acest ciclu: *Cântec de dragoste* şi *Suvenir*. Primul este compus după modelul Arghezi, celălalt trimite din nou la Barbu din *După melci*. Amândouă sugerează un talent remarcabil de a versifica şi, totodată, de a transpune tragediile şi fantasmele universului mare în limbajul şi cu materiile universului infinitezimal. *Cântecul de dragoste* reia tema Zburătorului (tema erosului juvenil), tratată de mulţi în literatura română, de la Heliade-Rădulescu la Arghezi. Eugen Ionescu transpune această fantasmă în lumea păpuşilor, cu efecte estetice notabile:

„Chipul ei, ca o basma;
nasul ei, de mucava;
iară gura înzestrată
cu dinţi proşti de ciocolată.

Sânii, vârfuri de chibrit,
trupul ca un stâlp rănit,
şi lălâie, şi mioapă;
lungul nasului îi scapă.

Biata fată, biata fată,
tare e înamorată!"

În fine, *Suvenir*, scris în acelaş stil de naivităţi şi stângăcii afectate, este o fantezie inteligentă în care intră, cum s-a observat, şi o dimensiune ontologică. Cel ce-o spune (şi o scrie) îşi pune talentul la încercare, imaginează o rătăcire cosmică şi o cădere în cotidianul derizoriu. Temele romantice sunt tratate, pe scurt, în tonuri umoreşti, cu un discret, totuşi, sentiment de nelinişte existenţială. Urât, dizarmonic, aiurit, aburit, poetul îşi găseşte un loc şi un rol (un rol stelar) în lume. Aceasta dacă încercăm să aflăm sensuri mai profunde în aceste versuri înveselitoare:

„Aiurit
şi aburit,

Cum eram
tot mă iubeam.

În strachină, nătâng,
împlântam piciorul stâng,

Şi nu călcam deştept
nici cu piciorul drept.

Dar printre nori
alergam uşor,

Iar dacă mă-ncurcam de stele
le culegeam, ca nişte mere.

Cum eram,
tot mă iubeam."

Nu scapă neobservată repetiția elementelor din lumea teatrului. Păpuși care mor, cai de lemn, un Pierrot din care curg tărâțele din coate, o biserică de mucava, în fine, o „țară de carton și vată", o altă păpușă care se sfărâmă printre paie și zdrențe... reprezintă nu numai universul copilăriei, dar și acela al teatrului. Eugen Ionescu le aproprie și, cum am precizat, introduce în spațiul armoniei și solidarității franciscane artificialul, grotescul, iluzoriul, comicul, pe scurt: teatralul din existență. Ion Vartic are dreptate să spună că această asociere nu-i întâmplătoare și nici inutilă: tânărul Ionescu vede lumea ca o piesă regizată de Dumnezeu și el însuși se consideră un saltimbanc care încearcă să înțeleagă sensurile metafizice ale existenței. O dramă, așadar, ontologică, nu numai estetică. Așa este, numai că în *Elegii pentru ființe mici* viziunea lumii ca teatru, foarte veche în literatură, se percepe mai greu decât în eseurile din *Nu* și în piesele de teatru de mai târziu. Dominante sunt aici luminosul, diafanul, floralul, religiosul, revelațiile, pe scurt, unei lumi aurorale. O fantasmă pe care în scrierile ulterioare (inclusiv în jurnalele sale) Eugène Ionesco o va căuta și aproxima cu insistență. Este motivul recurent al „cetății radioase" care se identifică, în bună măsură, cu paradisul pierdut al copilăriei. În *Elegiile* din 1931, Eugen Ionescu pare a trăi chiar în acest paradis al lucrurilor mici și solare. Și chiar dacă nu trăiește, și-l imaginează. Pentru literatură este, în fond, același lucru. Cu adevărat aceste elegii mici și copilărești trebuie luate în serios. Ele anticipează desenele din *Découvertes* și *Le Blanc et le Noir*.

Mariana Vartic a adunat în antologia *Eu*[1], și versurile neincluse de Eugen Ionescu în *Elegii pentru ființe mici*. Sunt copii după poeții simboliști, unele în culori grave, întunecate,

[1] *Cf.* „Epilog" la volumul *Eugen Ionescu:* Eu, Editura Echinox, Cluj, 1990.

altele în tonuri mai luminoase şi în ritmuri mai iuţi. Macedonski, Anghel sunt numele care vin în minte când le citim. Iată simfonia în alb a crinilor:

„Cântau aseară crinii o simfonie în alb...
Sonorele potire petale picurau
Ce cadenţat cădeau ca note muzicale..."

şi, iată, jalea muzicală şi, din nou, potirele bujorilor ce mor:

„Eu am simţit durerea bujorilor ce mor
Potirele-nclinate plângeau petale albe..."

dar şi o vagă, abia perceptibilă notă bacoviană în descrierea acestui peisaj de toamnă cu copaci negri care urlă înfiorător şi par a fi îngeri ce blesteamă cerul (*Copacii*):

„Copacii urlă, cu braţele-ntinse, vânjoase
Spre cerul pe care nu pot să-l apuce,
Să-l sfarme, să-l darme..."

În acest univers floral simbolist apare şi elementul inestetic (urâtul, dizgraţiosul, derizoriul din cotidian). O elegie este dedicată hârtiei roz de pe colţul de masă, alta, în tonuri patetice şi cu versuri despletite, nemuzicale (*Rit*), vorbeşte de omul sărman şi sfios, ursit să moară. „Păpuşa de humă" se plânge pe sine şi plânge durerea lumii întregi. Poemul a fost publicat în *Bilete de papagal* (21 dec. 1928). Un stil grav şi retoric pe care Eugen Ionescu l-a părăsit repede. În altă elegie (1933) compară lumea cu o mansardă urâtă şi goală şi vorbeşte în stilul demitizant al avangardiştilor noştri de îngerii beţi care dorm în şanţ cu dorobanţii. Trecerea de la fantasmele derizoriului la fantasmele luminosului şi paradisiacului nu este dificilă pentru acest tânăr care caută un sens mai profund şi mai pur al existenţei şi nu-l află. Realul este presărat cu obstacole şi cerul la care aspiră este acoperit de o imensă placă. Nu-i rămâne decât să rătăcească printre spini

şi mărăcini – „fără aripi, fără lumini" – şi să protesteze cu un glas mic pentru a fi auzit de cineva (*Elegie*).

Anunţă aceste poeme tinereşti un destin liric notabil? Anunţă, în mod cert, un spirit complex şi o sensibilitate îndrăgostită de suavităţile lumii şi, totodată, înspăimântată de ideea morţii. După această fază lirică, spiritul său se va radicaliza şi, din poetul lucrurilor delicate, va ieşi criticul acerb din *Nu*.

Ecoul *Elegiilor* în critica literară a vremii este modest. E. Lovinescu şi G. Călinescu nu le înregistrează. Vladimir Streinu citează într-un articol despre Ion Th. Ilea (*Gazeta*, 13 august 1935) pe „poetul delicat al *Elegiilor pentru fiinţe mici*" şi „poupon-ul" teribil al criticii noastre literare. Şi tot el regretă în altă parte (*Eugen Ionescu – comentar întâmplător*) că n-a avut timp să scrie despre poetul „subtilelor *Elegii pentru fiinţe mici*". Prietenul Barbu Brezianu salutase în *Cristalul* (an. III, nr. 11-12, ian. 1932) apariţia acestor *Elegii* care, zice el, „îl pun pe Topîrceanu la degetul cel mic de la piciorul lui Ionescu, înălţându-l, ultimul, spre crestele urmuziene"(?!), previziuni rău formulate şi, până la urmă, neadeverite. Doi critici tineri importanţi, Pompiliu Constantinescu şi Şerban Cioculescu, iau cât de cât în serios pe poetul Eugen Ionescu, cunoscut deja prin articolul nimicitor împotriva lui Arghezi. Primirea nu-i, se înţelege, sărbătorească. Cine contestă într-un chip atât de radical un mare poet este de la început suspect. Pompiliu Constantinescu, cronicar literar, reputat pentru obiectivitatea lui, nu-şi ascunde încă din prima frază a recenziei suspiciunea („D. Eugen Ionescu, prins în recenta îndeletnicire de a distruge toată critica română care a elogiat poezia argheziană îşi premerge destrămarea *Cuvintelor potrivite* cu o modestă plachetă în versuri"). Ce urmează nu arată o mare preţuire critică. Mai degrabă o respingere amabilă sau o neîncredere civilizată în aptitudinele lirice ale tânărului negativist: „un discipol aplicat al câtorva poeţi, între care regăsim şi pâlpâirea joasă, insistent, din sensibilitatea clorotică a lui Maeterlinck [...], un vânt livresc din poetul belgian [...], factura şi motivele d-lui Ion Barbu" etc.

Concluzia acestei consemnări acre este că „Eugen Ionescu se joacă cu un apreciabil număr de păpuşi de cârpă...".

Poziţia nihilistă a tânărului Eugen Ionescu faţă de lirica lui Arghezi influenţează, cum era de aşteptat, şi cronica lui Şerban Cioculescu, partizan „enragé" al autorului *Cuvintelor potrivite*. În *Adevărul* (27 febr. 1932), criticul prezintă *Elegiile* alături de cărţile lui Ion Sân-Giorgiu şi Mihai Moşandrei, recomandându-le, într-un stil pe care G. Călinescu l-ar numi perfid, ca „foarte reuşite marionete lirice". Ce poate să însemne într-o scară de valori estetice *o marionetă lirică?* O operă de imitator, „un poet facil, cursiv şi de poantă", un umorist inteligent fără fond liric autentic? Criticul reputat pentru strategiile lui maliţioase avansează această prezumţie (prezumţia, în fond, că tânărul autor al *Elegiilor* este un facil imitator!) fără a o dezminţi până la urmă. „D. Eugen Ionescu – zice el – este un tânăr poet cu un ideal poetic foarte înalt pe care deocamdată îl exige premergătorilor, rezervându-şi un stoc de indulgenţe, sieşi, exclusiv." Frază ambiguă, după care urmează recomandarea citată mai înainte, la fel de dubioasă: *Elegiile* ar fi „foarte reuşite marionete lirice", „un guignol transpus pe scenă şi în versuri mici, uşor înduioşat şi uşor ironic".

Întrebarea este dacă *marionetele* sugerează ceva profund liric sau reprezintă doar un exerciţiu de versificaţie, o abilitate strict retorică... Şerban Cioculescu se decide greu să spună da sau nu. Abia îi scapă o frază care sporeşte numărul filiaţiilor posibile cu numele lui Rilke: „Cu elemente de naivitate, umor şi primitivism nu fără genealogie (Jammes, Laforgue, Rainer Maria Rilke), şi totuşi personale, d. Eugen Ionescu, cantonat într-un gen prea puţin exploatat, satisface condiţiile genului"... Judecată estetică, în continuare, în doi peri. Ar trebui să ştim mai multe despre „condiţiile genului" pentru a şti cu mai mare exactitate dacă, în viziunea criticului, d. Eugen Ionescu a reuşit sau nu în plan liric. Când vine vorba de sugestia misterului cosmic din această „păpuşerie" – cum îi zice criticul –, judecata de valoare este categoric negativă: instrumentul poetic al lui E. Ionescu ar fi „cam redus", mijloacele lui sunt „neevoluate".

Care este morala acestei fabule critice? Şerban Cioculescu o traduce într-un limbaj deliberat nedesluşit: „Aici fixată limita talentului său real, acesta se poate depăşi, dacă spiritul critic al d-lui Eugen Ionescu nu va fi minimal, raportat la sine, până la capăt". Frază sibilinică. Reţinem, totuşi, că autorul *Elegiilor pentru fiinţe mici* are un talent limitat, e drept, dar „real" şi că, pentru a-şi depăşi limita, autorul trebuie să-şi gestioneze bine spiritul critic. Nu se înţelege prea bine cum şi de ce, dar aceasta este recomandarea lui Şerban Cioculescu. Meritul lui, cu toate aceste ambiguităţi repetate, calculate, subtil răutăcioase, este notabil pentru că surprinde duioşia, adică fondul liric autentic, în reuşitele „marionete" din *Elegiile* scrise de un tânăr critic războinic.

Ce scapă criticii literare din această fază e faptul că autorul delicatelor „păpuşerii", fantezii, exerciţii de virtuozitate, pastişe argheziene sau barbiene este, în jocurile lui inteligente, un poet autentic şi că ironia nu distruge sentimentul cosmic şi nici nota de religiozitate franciscană, cum am dovedit mai înainte. Sensibilitatea lui, autentică, faţă de elementele inefabile din univers se vede şi în cronicile plastice, ca de pildă atunci când scrie despre Tonitza[1]. Descoperă aici o melancolie luminoasă care pare a anticipa miracolul universului mic din *Elegii pentru o fiinţă mică*: „O! Durere sfâşietoare a păpuşilor bolnave! Păpuşi oameni şi oameni păpuşi – jucării stupide şi triste. Surâsuri jalnice, naivitate deconcertantă. Jucăriile suferă şi nu ştiu că suferă. Ingenuitate, inconştienţă, plâns. Câteodată uită şi nu ştiu că uită şi bucuria lor zdrobeşte mai mult decât tristeţea. Şi sunt mereu nedumerite: ochii, vai! ochii stranii întreabă, se miră, ar vrea să ştie şi nu ştiu şi nu pot şti. Şi privirea lor doare, şi te străpunge – ţi-e milă, şi nu poţi explica nimic, şi nu poţi alina nimic: sărmanii copii maladivi! Milă. Sensibilitate. Înfrăţire. Durere diafană, vaporoasă, de vis. Un gest brutal ar împrăştia tot. În loc de umbre, de dureri naive, de nedumeriri stranii,

[1] *Revista literară a Liceului „Sf. Sava"*, an. II, nr. I, 8 apr. 1928.

de culori diafane şi fragile – gol. O, şi mai ales surâsul tragic de ironie înlăcrămată care pluteşte peste tot, până în cel mai mic colţişor, insinuant, simbolic – atât de înţelept şi blând! Dar florile: imateriale pete de culori; lumini şi umbre; însufleţire, umanizare".

III

Proze. Autoficțiuni. „O lume fără oameni"

> „E rău să nu iubesc oamenii din jurul meu. Dar nu-i iubesc pentru că mi-e frică de ei. Odinioară, când se tot vorbea de «primatul spiritualului» şi se adunau să mărturisească despre spirit şi despre dragoste, despre înfrăţirea oamenilor (întru Domnul), era gata să-mi dau inima. Dar astăzi mă simt parcă lovit de răutatea lor bătrână. O silă adâncă de omenire mă cuprinde. Nu am nicio dragoste pentru ei. Cu cât trece timpul, dispare ultima prietenie, ultima duioşie, ultima fraternitate. Nimic nu mă leagă de ei, totul mă desparte. Nu vreau să am de-a face cu niciunul. Raiul ar fi iad, dacă ar mai fi în el un singur om. Au darul de a strica frumuseţea, liniştea, măreţia tuturor lucrurilor. O lume fără oameni! Printre stânci, pe mare, în păduri, oriunde rămân pe umeri cu prezenţa lor apăsătoare."

Tânărul Ionescu încearcă, paralel, să-şi exprime neliniştile şi fantasmele şi în pagini de proză. Fapt relativ uşor pentru că articolele şi fragmentele de jurnal intim au ceea ce el însuşi recunoaşte „un epicism interior". Aceasta vrea să spună o imaginaţie a ideilor şi un scenariu care reconstituie, în termeni critici, universul operei. Prozele propriu-zise, rămase prin revistele vremii şi tipărite în 1990 de Mariana Vartic în volumul *Eu*, arată disponibilitate pentru mai multe stiluri. E limpede că elevul de la Liceul „Sfântul Sava" (primul fragment este din martie 1927) face exerciţii la mai multe instrumente muzicale. O *legendă a romanţelor* porneşte tot de la Dimitrie Anghel. Este vorba, aici, de un tânăr preot care se

jertfeşte şi de florile ce cresc pe ruinele bisericii. Însemnările sunt nesemnificative literar. Mai elocvent este fragmentul de jurnal pe care îl publică peste câţiva ani în *Discobolul* (martie-aprilie 1933). Eugen Ionescu notează, aici, în stil direct despre limitele fiinţei şi despre starea lui precară în univers. Este accentul metafizic şi disperarea morală din ultima parte a volumului *Nu*, aceea care justifică neîncrederea în literatură şi realtivismul oricărei forme de critică literară.

O literatură subiectivă, confesivă, care i-a reuşit totdeauna lui Eugen Ionescu, în limba română şi în limba franceză. La 24 de ani, se simte înconjurat de ziduri şi pedepsit fără să ştie de ce: „Mă lovesc de limitele, de zidurile raţiunii mele. Nu am dreptul să interpretez ceea ce nu văd şi să-i împrumut ordinea sau dezordinea asta, de-aici. Mă predau, mă părăsesc în braţele celor de dincolo, celor ce ne înconjoară de peste tot. Mă încred. În orice caz – de astfel – suntem părăsiţii lor. Suntem marionetele lor. Încep să iubesc, fără să văd, pe cei de dincolo. Totul este o cutie: cineva o ţine în mână. Noi suntem soldaţi de plumb. Nu putem cunoaşte substanţa celui ce ne ţine în mână. Accept starea mea de marionetă. Accept ridicolul meu. Accept ridicolul metafizic al stării mele de om. Înţeleg foarte bine că sunt pedepsit. Nu se poate înţelege nimic altfel. Înţeleg foarte bine că merit pedeapsa asta. De aceea mă simt în eroare, în cutie; de aceea sunt trist; de aceea mi-e ruşine; de aceea toate bucuriile mele sunt false şi au un gust amar; de aceea întind braţele...".

Un fragment de roman tipărit în *Facla* (1936) cuprinde propoziţii prăpăstioase despre destinul omului mărunt. Cel care scrie nu crede a avea dreptate împotriva cuiva, oamenii îi fac oroare, societatea este o farsă a lui Satan, câinii sunt mai inteligenţi decât oamenii. Diaristul urăşte pe indivizii victorioşi şi plebea rea, colectivă, extremistă. Tema rinocerizării plebei este sugerată, aici, pe ocolite. Alt fragment (*Fantasmele*), apărut în *Familia* (1936), adânceşte analiza (mă rog, comentariul) despre iraţionalitatea existenţei. Lumea nu are nicio logică, nimic nu-i statornic, tânărul care se confesează s-a instalat în frică şi mizerie, se simte urmărit de

duhuri rele şi crede că totul este inutil: „pentru niciun alt sentiment nu era loc în sufletul meu decât pentru frică. O frică adâncă de oameni, de mine, de moarte; eram părăsit de Dumnezeu".

Aceste însemnări existenţialiste sunt în spiritul vremii. Spre deosebire însă de Mircea Eliade, Eugen Ionescu pune accent nu pe ideologie, ci pe ontologie. Este mai aproape, la acest punct, de Cioran. Diferenţa este, totuşi, mare între ei. Ionescu detestă morala forţei şi respinge, categoric, toate extremismele, naratorul său simte cum se desface în mai multe cadavre şi lansează un ţipăt deznădăjduit: „să nu mor". O proză, repet, confesivă, jurnalul, în fapt, al unui tânăr care moare de frică şi se agaţă de ceva în care nu crede: literatura. E paradoxul pe care îl trăieşte şi Cioran: scrie ca să anunţe lumii că literatura este inutilă şi că totul este pierdut pentru om... Existenţialismul lui Eugen Ionescu are mai puţină filosofie şi mai multă implicare afectivă. El se concentrează în jurul ideii de teamă. O teamă cosmică, o teamă de origine metafizică, teama insuportabilă a fiinţei că totu-i vulnerabil şi, cum zice autorul în *Nu*, toate zidurile se prăbuşesc în jur. Pentru a comunica acest strigăt de alarmă, Ionescu foloseşte un limbaj despovărat de orice metaforă. Un discurs alb, direct, de o remarcabilă expresivitate, ca şi în eseurile sale, tocmai prin lipsa lor de literatură.

Ce o particularizează, în raport cu alte scrieri din epocă, este faptul că Eugen Ionescu nu respectă niciun tabu estetic şi ideologic, el pune totul în discuţie, cu precădere *ideile primite*. Nu depăşeşte, totuşi, aproape niciodată limitele decenţei. Deşi spune lucruri usturătoare şi atacă pe marii scriitori, uneori cu mare cruzime şi în chip evident injust, nu coboară limbajul negaţiei în vulgaritate, cum fac de regulă gazetarii culturali şi pamfletarii de serviciu din sfera literaturii. Eugen Ionescu este, în fapt, un suflet sfios, uşor complexat şi, cu mult peste marginile suportabilului, speriat de lumea în care trăieşte. Literatura lui este o lungă confesiune, cum şi recunoaşte în mai multe rânduri şi în diverse epoci ale existenţei sale.

*

Mai aproape de ficțiunea romanescă propriu-zisă este fragmentul *Emil îndrăgostit*, publicat în *Familia* (dec. 1937). Știm din *Agendele* lui E. Lovinescu că autorul l-a citit într-o ședință a „Sburătorului" și a produs o impresie rea. Un alt fragment, *Liza*, unde este vorba de același personaj (Emil), a apărut în *Viața românească* (12 dec. 1938). Romanul a fost probabil părăsit, oricum nu avem până acum alte informații despre el. Din paginile existente, înțelegem că subiectul lui este cu totul comun: dragostea unui tânăr sensibil, Emil, pentru o Diana care îl părăsește în faza logodnei pentru un Gică Dumitrescu, mai bine situat social. Emil este îndrăgostit și sfios, când vine în casa Dianei tace semnificativ și îi este rușine să-și declare iubirea... Diana vrea să-i fie prieten bun, mama este mai energică și pune la cale căsătoria fetei cu fiul unui om bogat. În cercul familiei, Emil este cel mai puțin arătos (o obsesie care se repetă în literatura lui Ionescu!). Slab și scund, stângaci în tot ce face, tânărul inteligent și sensibil are complexe și nu poate să le învingă. Prietenii îl marginalizează, Diana îl ține la distanță și, într-o fază a idilei lor, optează pentru insipidul Gică Dumitrescu, mai prezentabil fizic și bogat. Emil, înamoratul scund și păgubos, prinde curaj (curajul disperării) și mărturisește iubirea profundă, apoi se retrage. Are credința că destinul lui este să fie nefericit și se pregătește pentru o lungă asceză.

Diana nu-i, totuși, o tânără frivolă. Ea nu iubește pe nimeni și are convingerea că nu poate iubi pe nimeni. Cu alte cuvinte, este și ea o ființă condamnată, ca și Emil, la nefericire. Exclus, Emil se gândește la păcatul cărnii și, gelos până la disperare, vrea ca Diana mai bine să moară decât să intre în pat cu nesuferitul și mediocrul Gică Dumitrescu. Discursul lui îndrăgostit este colorat de o gelozie acerbă și neputincioasă. Se resemnează, totuși, și când lucrurile par a intra într-o mediocră normalitate, Emil află că, în cele din urmă, Diana nu l-a acceptat pe numitul Gică Dumitrescu și, ca la teatru, eroii se regăsesc și se împacă într-un decor

romantic (clar de lună, îmbrăţişări, jurăminte de fericire etc.). Asceza fusese scurtă. Naratorul vorbeşte serios sau foloseşte clişeele romanului sentimental pentru a sugera comedia eroului juvenil într-un decor burghez?

În *Liza*, reapare personajul Emil care trece, acum, printr-o experienţă mai puţin idilică decât cea dinainte. Liza este o femeie vulgară, trăieşte cu un maior şi acceptă pe Emil din raţiuni conjugale. Îi promite să-l ia de bărbat şi să i se ofere, trupeşte, în fiecare noapte. Emil este cu gândul la Diana şi primeşte, cu oroare, darurile Lizei. Reflecţiile lui sunt severe: „lumea asta a noroaielor şi a lacurilor! N-am să mai scap niciodată?... lume morbidă, de stârvuri... lume neparadisiacă". Nu are curajul să se smulgă din această lume sau cel puţin ruptura nu apare în fragmentul publicat... Rămân doar gândul eroului la sublima Diana şi greaţa lui faţă de experienţa prin care trece cu femeia vulgară şi calculată care este Liza. „Viaţa este bestialitate, viaţa este imundă [...], sunt o canalie", strigă el. Este limpede că n-a părăsit-o, sufleteşte, pe Diana, dar se complace în bestialitatea pe care i-o oferă Liza. Un conflict, iarăşi, foarte vechi în roman şi o dilemă pe care eroul însetat de purităţi şi de sublimul feminin nu se grăbeşte s-o curme.

Ce valoare au aceste fragmente epice? Dacă nu sunt parodii ale romanului sentimental, valoarea lor estetică este minimă. Pentru a lua în seamă parodia, ar trebui ca ironia din interiorul textului să fie mai pregnantă. Dar ironia care să submineze clişeele nu se simte, aşa că suntem siliţi să luăm prozele în serios. Luându-le în serios, aflăm greu justificarea lor estetică. Şi le socotim, atunci, ca simple exerciţii epice. Autorul a avut curajul şi înţelepciunea de a le părăsi la timp.

Cercetătorii operei româneşti a lui Eugen Ionescu includ în rândul scrierilor epice şi un *jurnal* [*de*] *la şaisprezece ani*, publicat în revista *Linia dreaptă*, în 1938. Jurnalul este în prelungirea însemnărilor confesive incluse în *Nu* şi în articolele ulterioare. Are în plus o minimă tipologie (naratorul şi prietenii săi Mihail şi Sergiu). Mihail este un om al faptei, aspiră să fie un mare reformator social şi manifestă

atitudini dictatoriale, Sergiu este un spirit mai concesiv, va ajunge, poate, diplomat, iar naratorul bănuieşte că are geniu şi se compară cu Shakespeare, cu Platon şi Tolstoi. Este, dacă înţeleg bine, scriitor şi doreşte să biruie lumea, nu cu spada ca Mihail, ci cu scrisul. Jurnalul începe în decembrie 1925 şi ţine până în mai 1926, prezentând fragmentar evoluţia celor trei prieteni porniţi pe fapte mari. Mihail se scoală la cinci dimineaţa şi are un program spartanic: gimnastică, şcoală, învăţarea limbilor străine, cinci ore de somn. Sergiu este solitar, are momentele lui de lene şi contemplaţie. În schimb, cel care face cronologia acestor adolescenţi este un leneş sadea, scrie versuri pe care nu i le publică nimeni, se simte un elitist şi-i dispreţuieşte seniorial pe ceilalţi: „Să nu fiu oare *înzestrat*? Dacă eşti dăruit, se simte clar, se vede clar; aurul străluceşte de la început, curat. Dacă nu sunt dăruit? O mare tristeţe mă cuprinde... Dar îmi dau seama, totuşi, că sunt un ins de elită: n-am decât să-i privesc pe ceilalţi, poporul imund şi grosolan al claselor! Prostia, tuturor, le e întipărită bine, în trăsături precise, pe figură. Eu nu sunt ca ei. Iată un lucru limpede. Nu mă pot înşela... Dacă aş fi ca ei! Numai bănuiala asta mă îngrozeşte. Îi văd, ieşind din curte, grosolani, zevzeci şi zeflemişti; vorbesc cu ei şi parcă nu ştiu limba lor. În clasă, până vine profesorul, se amuză dând drumul la gaze, sughiţând, scuipând. Faptul însuşi că aş prefera să mor decât să fiu ca ei, că ei îmi repugnă, nu dovedeşte oare că sunt un ales?".

Naratorul cu psihologia omului ales scrie poezii şi începe o piesă de teatru. I se spune că este urât şi crede el însuşi că nu poate miza pe esteticul său (un complex care se repetă), dar se consolează cu ideea că are geniu. Şi geniul poate fi oricum, el are în toate situaţiile dreptate... Descoperă într-o zi că literatura este superioară faptei, filosofiei, ştiinţei. Duhul îi şopteşte că poate fi „singur cu destinul său". Numai că încrederea lui se zdruncină când, vizitându-l pe prietenul Mihail, acesta îl pune faţă în faţă cu moartea. Bunica prietenului agonizează şi, în faţa morţii iminente, arta nu poate face nimic. „Esenţa lumii este moartea – îi spune Mihail –,

moartea e mai tare decât orice." Întâmplarea dărâmă încrederea tânărului scriitor în superioritatea artei şi toate zidurile de care spiritul său se sprijinea se prăbuşesc (imaginea zidurilor prăbuşite se repetă în prozele şi eseurile din această perioadă!). Abia acum aflăm că pe narator îl cheamă Emil. El este, aşadar, personajul central din acest jurnal romanesc. Ultima lui propoziţie este „nu mai avem curajul de a trăi". Dragostea pentru Diana şi experienţa cu uşuratica Liza nu-l făcuseră, aşadar, fericit. Iată-l, acum, descoperind că moartea este mai tare decât arta şi că jucăm, toţi, o comedie sinistră. Genialitatea este o farsă, ambiţia acestor adolescenţi de a fi unici în veac nu are niciun temei: „Moartea?... Toate capodoperele lumii, eroismele, civilizaţia! Ce absurdităţi, ce pierdere de vreme, când aici e moartea. Acest fapt simplu, elementar, adevărat al morţii vădeşte zădărnicia deplină a oricărei frământări" – gândeşte dezamăgitul Emil...

Încă o dată: ce reprezintă aceste fragmente eseistice în care cu greu am desprinde un fir epic mai coerent? Nimic mai mult, repet, decât jurnalul unui tânăr intelectual care nu se simte bine în literatura în care vrea, totuşi, să intre. Se simte în exil şi ţine un jurnal intermitent în care îşi notează decepţiile şi spaima lui cumplită de moarte. Epica propriu-zisă este rară şi inesenţială în aceste exerciţii de atelier. Tema morţii – o temă, în fond, prioritară în toată literatura lui Eugène Ionesco – este aici dominantă. Dovadă în plus că jocurile spiritului, farsele, calambururile de la suprafaţa textului epic sau critic nu sunt esenţiale în scrierile tânărului Ionescu. În spatele lor este, totdeauna, sentimentul acut al morţii.

Mai substanţiale sunt paginile din carnetele intime. S-au păstrat câteva fragmente, unele dintre ele publicate în anii '30 în reviste. Semn că autorul nu dorea să păstreze secretul lor. De altfel, aflăm aici ceea ce ştim din articolele propriu-zise. Aflăm, de pildă, că „totul este sigur până la proba contrarie" şi că proba contrarie vine oricând. Mai aflăm că a accepta să trăieşti înseamnă a accepta, fatal, viciul. E bine deci să nu ne amăgim... Nu tot ce spune autorul este

adevărat, dar să luăm act, fără alte comentarii, de adevărurile sale. Crede, în continuare, că „orice expresie literară se banalizează" şi că marea lui grijă este mântuirea. „Unde este Temelia? Temelia?" – clamează el într-un discurs în care, fără să-l silească cineva, se acuză de cabotinism şi impertinenţă. Şi în acest autodenunţ solemn cere publicului său să fie apreciat: „apreciaţi-mă; n-o să vă pară rău". Trece, apoi, în registrul comic şi cere să fie gâdilat. Jurămintele, solemnităţile, tragicul din interiorul discursului se risipesc în ironie şi zeflemea. Vechile, eternele noastre vicii. Abia ne-am lămurit că publicul este luat în răspăr şi, deîndată, diaristul schimbă stilul: recunoaşte că se ţine de glume şi se ocupă de fleacuri. O terapeutică salutară, justifică el: „mai bine să sfinţesc fleacurile decât să compromit sfinţii". Aforism bun sau, mai corect, calambur întors spre un aforism cu oarecare miez.

În alt fragment de jurnal descoperim vechea obsesie a autorului: „senzaţia nesuferită că nu e de stat aici, că sunt în puşcărie, că mă-năbuş [...]. Nu vreau să-mi placă, prefer să stau pe jar. Astfel ar fi o definitivă, iremediabilă mediocrizare [...]. Orice, orice trebuie să fac ca să fug de acolo". Confesiune sinceră, propoziţii serioase, deosebit de serioase. Este limpede, Eugen Ionescu nu vrea să-şi asume condiţia în care l-a pus destinul sau istoria, visează la altă umanitate. Este o temă care preocupă aproape pe toţi oamenii generaţiei sale. Pe Cioran în primul rând. Eugen Ionescu are o motivaţie existenţială foarte puternică. Nu-i plac oamenii pe care îi cunoaşte, răutatea lor îl deprimă adânc. Există un fragment de jurnal în care spiritul ce tânjeşte după mântuire manifestă, acum, o ură grea şi un divorţ definitiv de oameni, o mizantropie neagră faţă de lume.

Nu-i nimic de comentat aici. Jurnalul devine, cum spune chiar autorul, o urnă cu cenuşă. Existenţialismul – de putem spune astfel – esenţial al tânărului Eugen Ionescu atinge, aici, punctul maxim al radicalismului său. Unele note trimit la „trăirismul" ilustrat de colegii săi de generaţie (de la Mircea Eliade la Petre Pandrea), dar cum acesta angajează o viziune ideologică şi, în cele din urmă, o atitudine politică de

dreapta sau de stânga, existențialistul Eugen Ionescu respinge dur şi consecvent toate extremele şi orice formă de propagandă prin artă. Poziție pe care a păstrat-o până la sfârşitul vieții sale. Aşa se explică ostilitatea lui față de teatrul lui Brecht şi față de angajamentul politic al lui Jean-Paul Sartre, spiritul, după el, care aleargă cu o condamnabilă umilință în urma istoriei. În această familie detestabilă moral – în viziunea sa – va introduce şi pe tatăl său, avocatul din Slatina, cel care va fi, după spusele fiului, totdeauna de partea puterii şi va trece, ca personajul lui I.L. Caragiale, prin toate partidele şi va accepta toate ideologiile profitabile.

Lângă aceste carnete intime există, mai bogat, mai variat şi mai întins, un jurnal public nu cu totul separat ca stil de aceste autoficțiuni ce stau, nehotărât, între eseul moral şi epica propriu-zisă. În fapt, mai toate (dacă nu chiar toate scrierile tânărului Eugen Ionescu în limba română) fac parte dintr-un jurnal în care notele intime se amestecă în chip deliberat cu reflecțiile aşa-zis obiective despre literatură. Când pare mai serios şi mai detaşat de obiectul analizei, cronicarul literar deschide o paranteză în care introduce *tema sa*: un țipăt de disperare sau un strigăt de indignare. În astfel de momente (deloc rare), cartea sau autorul nu sunt decât pretexte pentru diaristul care nu vrea cu niciun chip să se ignore în discursul critic. Toate aceste fragmente *ascuțit* subiective trebuie puse laolaltă şi analizate într-un capitol special dedicat jurnalului ionescian. Un gen pe care autorul lui *Nu* încearcă să-l definească teoretic şi moral în mai multe rânduri şi să-l practice cu asiduitate, aşa cum va face şi Mircea Eliade şi alți colegi de generație...

IV

„Nu". Un exercițiu de „ego-critică"

> „Doamne, toate zidurile se clatină aici, toate punțile se prăbușesc; toate glasurile tac, totul se surpă. Suntem niște copii caraghioși, părăsiți în această lume, în această imensă casă care se dărâmă. Ne jucăm, lângă abisuri, cu păpușile... Cu ce vorbe noi să strig să mă audă [?]... Urletul meu e slab ca un suspin..."
>
> (*Nu*, 1934)

1. „E necesar un neo-junimism critic"

Să zicem, pentru a simplifica lucrurile, că există în *Nu* și în celelalte eseuri din anii '30 două niveluri de contestație. Cel dintâi (de suprafață) sare în ochii cititorului care deschide din curiozitate cartea: eseistul nu este respectuos, cum ar trebui, față de marii poeți români, le caută mereu noduri în papură și, la drept vorbind, tânărul Ionescu nu admite nimic din cultura română. El scrie propoziții insuportabile despre trecutul acestei culturi și manifestă cel mai adânc scepticism în privința viitorului ei. Cum să-l iei în serios în acest caz? Cum să fii de partea lui când el scrie că, în fapt, cultura română nici nu există, că marele poet metafizic Arghezi este un simplu făcător de cuvinte, că originalul Ion Barbu este un mai tânăr făcător de versuri facil enigmatice? Cum? N-au dreptate, în acest caz, criticii serioși, învățați, care reproșează tânărului eseist lipsa de etică într-o profesiune (critica literară) în care imperativul etic este esențial? Au,

evident, au tot dreptul să se supere şi să demisioneze din juriul care a premiat această carte prea din cale-afară de ireverenţioasă (aşa cum au procedat, şi bine au făcut, domnii Vianu şi Cioculescu!)?! Şi, apoi, ce poţi să spui despre un critic literar care declară la tot pasul că nu crede în misiunea criticii literare, că totul este un joc al inteligenţei, că poţi dovedi – cu puţină abilitate – că o carte este bună, după cum poţi dovedi că este remarcabil proastă în acelaşi timp?!...

Cititorul acesta (nu cu necesitate mediocru, incult, conformist) este, astăzi, ca şi în 1934, derutat, bănuitor, aproape convins în cele din urmă, că eseistul deştept şi abil vrea să-l ducă de nas. Îi vin în ajutor propoziţiile acelea tăgăduitoare din discursul critic, acolo unde Eugen Ionescu, îndoindu-se de tot, se îndoieşte, ca bun filosof, şi de sine. Şi, pe deasupra, se mai şi contrazice, nu oricum, ci în chip flagrant, la lumina zilei. Eseistul zice o dată că poemele lui Arghezi sunt cât se poate de didactice, reci, lipsite de metafizică, apoi, deodată, aceleaşi poeme îi par *neînchipuit de frumoase*! Şi atunci? Nu-i mai bine să te amuzi de gimnastica intelectuală a criticului şi să-ţi vezi, în continuare, de treburile tale? Jocurile minţii sunt frumoase, cu condiţia ca ele să nu abuzeze de prea multe pagini...

Lăsând la o parte reacţiile „cititorului aiurit", mai înţelegător şi deci mai tolerant poate azi decât ieri faţă de astfel de negaţii inteligente, să vedem fondul problemei. Eugen Ionescu scrie o carte programatic negatoare iritat de prudenţa criticii literare, de obedienţa ei faţă de valorile literaturii, de slaba ei pregătire teoretică şi de lipsa ei de imaginaţie. El vrea să instaureze un nou climat critic şi o nouă formă de analiză literară care, în esenţă, se opune impresionismului. Opera literară, zice în chip just eseistul, este un fapt de cultură, ea are o disciplină, o tehnică şi o istorie ce nu pot fi trecute cu vederea. Impresionismul, fiind mai mult o atitudine temperamentală şi neţinând seama de principii, nu spune (nu poate spune) nimic despre aceste valori. E necesar aşadar să folosim o altă cale de acces spre inima operei literare, şi anume aceea care reface „pe un

drum invers, procesul de compoziţie literară, descoperind, în cale, elemente anarhice sau indisolubile în incandescenţa lirismului". Trebuie abolit, în consecinţă, impresionismul („critica românească s-a menţinut, de fapt, în apele poemului în proză şi în jocuri de-a stilistica") şi trebuie cultivată o neîncredere programatică faţă de valorile consacrate. Hotărât să reformeze critica românească, Eugen Ionescu propune un ambiţios program bazat pe vechile principii ale legislatorului Maiorescu: „E necesar un neo-junimism critic. O noapte lungă, opacă a urmat clipei de luciditate. Să nădăjduim că zorile reapar acum, cu noi...". Şi, pentru a trece de la vorbă la faptă, el propune un exerciţiu de contestare a valorilor şi o metodă adecvată de analiză.

Până aici nu se poate imputa nimic tânărului reformator. Negaţia în critică resuscită, se ştie, valoarea operei. Lauda perpetuă o atrofiază. *Modelele* trebuie, din când în când, supuse unei probe severe. Rezistă? E bine. Dacă nu, nu trebuie iertate. Lege dură, dar dreaptă. De multe ori asemenea lecturi *rele* au readus în actualitate opere intrate deja în somnul admiraţiei generale. Eugen Ionescu porneşte în această bătălie riscantă având în minte câteva principii teoretice. În ciuda a ceea ce spune despre sine (*mă joc, lupt pentru satisfacţia vanităţii mele* şi, încă o dată, de zece ori: *nu am nicio convingere, nu sunt serios, nu mă luaţi în serios...*), eseistul are idei precise despre poezie, crede în teoria mutaţiei valorilor estetice şi, în genere, vede just raportul dintre artă şi filosofie, artă şi morală... Eseistul nu trebuie crezut pe cuvânt: nu-i chiar aşa de aiurit cum zice că este; jocurile lui nu merg la întâmplare.

Paradoxal este că aproape toate argumentele teoretice din eseurile despre Arghezi, Barbu, Camil Petrescu sunt, în esenţă, valabile. Aleg la întâmplare câteva. Cine n-ar subscrie şi azi la ideea, de pildă, că „realitatea literară a emoţiei constă în unica valabilitate de coeziune organică a construcţiei"... sau la aceea că veritabila operă literară suportă „orice optică şi orice lumină care nu îi alterează, în niciun fel, substanţa?". Dau mai departe peste definiţia următoare, simplă dar exactă: „arta are un deplin scop în sine: expresia ca eliberare

quasi-fiziologică de emoție. Efectul îi este exterior și consecință". Când tânărul eseist atacă *Retorica* în poezie, el merge, iarăși, în sensul modernității. Iată cât de serios poate fi neseriosul tânăr când desparte lirismul de discursivitate: „Orice element retoric, în intuiția lirică, anarhic constituie încălcarea, nefericită, a două tehnici: raționamentul, abstracție, și poezia, imagine. Retorica presupune, prin definiție, o teză, tendenționism, volițiune. Poezia nu urmărește nimic, ea cunoaște liric, vizionează, contemplă. Discursivitatea – hibrid introdusă în tehnica liricii – este morală sau filosofantă – denaturând, prin urmare, esența pură a poeziei. Retorica este tot ce înseamnă negație a imaginii, a intuiției, a elipsei. Că în discurs există imagini, momente lirice înseamnă că poezia se eliberează, în acele momente numai, de reflexiune sau silogistică. De aceea, atât de des, în teatru sau în romantică (unde s-au confundat planurile), retoricul anulează sau copleșește esteticul, intuiția lirică".

La fel de inspirat este criticul atunci când vorbește de pitoresc și alegorism sau când definește sfera metafizicului în poezie: „poezia nu poate fi *gândire* metafizică, ci *intuiție* metafizică"... Să reținem și această propoziție: „hermetismul este un compromis între tăcere și expresie".

Teoriile sunt bune, în privința judecăților critice sunt însă multe de spus. Dar mai trebuie zis ceva când criticul însuși, după un număr de pagini negatoare, revine asupra judecăților sale și spune, cu sinceritate, că s-a înșelat, că nu crede ceea ce spune și, ne roagă frumos, să nu-l credem nici noi pe el? Parcă nu mai trebuie zis nimic... Nimic altceva decât că exemplele din Arghezi, Barbu și alți autori români nu prea se potrivesc cu teoriile juste care le preced. La drept vorbind, nu se potrivesc deloc. Când citează versurile din poemul *Duhovnicească*, ca să arate cât de ridicole sunt, versurile – ce curios! – nu par deloc ridicole. Dimpotrivă, sunt uluitoare, sunetul lor este plin, retorica (există, indiscutabil, o retorică interioară, orice poezie are o retorică a ei, chiar și poezia care atacă vehement retorica sfârșește prin a-și construi o retorică a negației retorice!) se pierde în muzica

extraordinară a versului. Arghezi este, în conştiinţa criticii româneşti de ieri şi de azi, un mare poet. Poate cel mai mare poet al secolului său. Atacurile inteligente ale tânărului eseist n-au reuşit să-l doboare. Când citim, azi, eseul lui Eugen Ionescu observăm că negaţia lui se menţine în plan estetic. Şi, până la urmă, nu-i cu totul absurdă din moment ce criticul încearcă să descopere punctele slabe ale discursului liric, clipele de oboseală ale unei extraordinare imaginaţii, ticurile verbale, incongruenţele care există până şi la Shakespeare. Numai când, în nişte trufaşe concluzii, decide că poezia lui Arghezi eşuează, în totalitatea ei, în *grandilocvenţă, sonoritate goală, pompă* şi *pitoresc facil*, numai atunci, zic, spiritul nostru, contrariat, uluit, se retrage ca din faţa unei crude, absurde sancţiuni. Dar spiritul contrariat de atâta tinerească cruzime n-are timp să se indigneze prea mult.

2. O tipologie a criticilor: criticul Berembest, criticul debonar, criticul negativist etc.

Căci, înainte de a se indigna, vine autorul (Eugen Ionescu) şi declară că nu-i adevărat, că se amuză, că poemele pe care le-a demontat cu atâta obstinaţie îi par *neînchipuit de frumoase*, acum după ce le-a făcut zob. Mai poţi să te superi pe el, mai ai tăria să-i dovedeşti că n-are dreptate în negaţiunile lui? Omeneşte este să zici nu: n-ai nici voinţa, nici tăria să dovedeşti că eseistul greşeşte în aprecierile sale. Dar, atenţie, eseistul care se pocăieşte atât de sincer revine asupra jurămintelor sale. El neagă ceea ce a scris, apoi mai neagă şi ceea ce a negat. Cu Eugen Ionescu nu-i nimic sigur. Discursul lui îşi schimbă de mai multe ori *vocea*, după cum îşi schimbă convingerile. El este dominat nu de o stare, ci de *stări* şi, se ştie, stările se schimbă des. Aici e ferm şi zice despre o carte că este aproape o capodoperă (*Maitreyi*), colo (peste câteva pagini) este decepţionat, cartea îi pare mediocră şi, în consecinţă, o neagă cu vehemenţă. Pentru a împăca teza cu antiteza, el fabrică o teorie despre *identitatea contrariilor*, zicând, în esenţă, că orice idee poate fi avansată în critică

dacă este bine susţinută. În această ultimă opinie se contrazice cu principiul moral riguros (*neo-junimismul*) recomandat la începutul cărţii. Ce are a face! Contradicţia este o formă a vivacităţii spiritului. Totul este să te contrazici frumos, cu inteligenţă. Şi, dacă acceptăm acest sofism, să recunoaştem că Eugen Ionescu se contrazice frumos, inteligent, cu multă imaginaţie. Discursul lui merge repede într-o direcţie (o direcţie a ideii), apoi brusc o ia în sens contrar: tot repede, tot hotărât, în mare vervă, cu o inocenţă atât de frumos jucată încât aproape că te convinge.

Nu este, din acest punct de vedere, o carte foarte originală. E poate pentru prima oară, în cultura română, când un tânăr apare în faţa publicului aşa cum este sau cum vrea să pară (faptul n-are importanţă, în definitiv e cam acelaşi lucru): serios, foarte serios şi foarte neserios în acelaşi timp, ferm, hotărât să revigoreze moralmente critica literară şi dezamăgit, neîncrezător în critica literară... El începe un discurs în tonuri sumbre, apoi se plictiseşte şi intercalează în demonstraţie un *jurnal* în care vedem că este obsedat de moarte şi scârbit total de literatură. Îşi întăreşte, aici, glasul pentru ca negaţia valorilor să fie mai convingătoare şi îl vedem, ceva mai încolo, cu glasul stins, sprijinindu-se de umbre, confuz, înspăimântat de existenţă... Discursul critic îşi pierde, programatic, coerenţa obişnuită. Sau, spre a judeca în termeni ionescieni, coerenţa stă în incoerenţa lui deliberată. Ionescu nu vrea să facă abstracţie, în critică, de el însuşi. Înaintea obiectului care trebuie asumat, explicat, negat, reabilitat stă subiectul care, în acelaşi timp, trăieşte dramele lui. Cum se poate face abstracţie de ele? De aceea primul eseu din *Nu* are un titlu aşa de înfumurat: *Eu, Tudor Arghezi, Ion Barbu şi Camil Petrescu...* Să se ţină bine minte, să nu existe vreo ezitare: înainte de Tudor Arghezi, Barbu, şi ceilalţi, este un *eu* care nu se retrage ruşinat din discursul critic, nu poate, în fapt, să se retragă: „adevărul este că nu putem ieşi din pielea noastră. Ce ne preocupă în opera de artă – dar ce constituie chiar opera de artă – este întruchiparea unei anumite configuraţii emoţionale...".

Dacă este aşa – şi este, negreşit – criticul nu trebuie, nu poate să tacă în discursul critic. *Nu poate ieşi din pielea lui.* Ionescu riscă să fie impertinent, înfumurat, cabotin, fie ce-o fi, dar să nu se omită pe sine din eseul pe care tocmai îl scrie. Încalcă toate regulile demonstraţiei, strică jocurile, nu-i pasă, în definitiv, de nimic: vocea lui trebuie să se exprime în text, fiinţa lui interioară (cu luminile şi întunericul ei) nu poate rămâne pe margine. Discursul critic devine, atunci, altceva decât eram obişnuiţi să fie: un jurnal în care totul se amestecă pentru că tot ceea ce ţine de fiinţa interioară a eseistului are drept la expresie. Criticul nu comunică simple idei, opţiuni, judecăţi, se comunică pe sine odată cu ideile, opţiunile sale. Ideea nu vine niciodată în stare pură. Vine însoţită de ceea ce a pus în ea subiectul care o gândeşte.

Se vorbeşte în chip curent de strategia criticilor, de modul lor special de a se apropia de opera literară şi de a o asuma. Eugen Ionescu nu se socoteşte critic literar şi nici nu vrea să fie judecat ca atare de alţii. El scrie, totuşi, cronici literare, are opinii despre cărţi, pune un mare semn de întrebare în faţa valorilor literare, propune chiar un program radical de revalorizare a literaturii din trecut şi a literaturii ce se face sub ochii săi, el este deci, cu sau fără voie, critic literar şi are, în consecinţă, o strategie. Cel mai ionescian răspuns la această complicată chestiune ar fi: strategia lui Eugen Ionescu constă în a nu avea, deliberat, nicio strategie. Răspuns care nu-i departe de adevăr. Eseistul nu respectă, am remarcat deja, niciun plan tactic şi, cu toate că propune o metodă de analiză, n-are propriu-zis o metodă. Unii învăluiesc întâi opera. O tatonează de departe, o străbat cu privirea, o apropie şi o îndepărtează cu meşteşug. Mulţi rămân, în fapt, în anticamera ei. Nu merg mai departe. Contemplarea de departe a operei este suficientă. Alţii se instalează de la început în inima operei literare şi nu mai ies de acolo decât la sfârşitul studiului. Ceea ce este în afara operei nu-i interesează. Nicio relaţie, dar, cu universul ce poartă opera. Dar Ionescu, radicalul, revoltatul, nestăpânitul, imprevizibilul Ionescu? Eugen Ionescu are, întâi, câteva modele negative (la

drept vorbind, în *Nu* există numai modele negative: toți criticii români, cu excepția lui Maiorescu). Le-a sintetizat într-un personaj comic: criticul Berembest. Acesta face parte, îmi dau seama, din speța aceea pe care Nietzsche o numea a *ignoranților specializați*. Berembest este, cu alte cuvinte, savant. El pretinde că, printr-o metodă adecvată, poate ajunge la o „perfectă, totală cuprindere a substanței...". Berembest bănuie că în orice carte se ascunde un posibil geniu, de aceea este plin de curtoazie, iar când nu are această bănuială devine obraznic. Este dogmatic și are în cap numai prejudecăți. Berembest este, în fapt, un om mărginit, un individ, adică, pentru care realitatea este mereu opacă, un om de sistem și un prizonier fără scăpare al sistemului.

Mai este, apoi, *criticul debonar* (totdeauna binevoitor, encomiastic, de o irepresibilă curtoazie), detestat cu cordialitate de Eugen Ionescu. Îi opune tipul *criticului negativist*: „aer inteligent [...], competent, subtil, șmecher și profund, un aer de nu mă trageți pe mine pe sfoară cu una, cu două, *j'en ai vu bien d'autres*". Autorul lui *Nu* face parte din această familie de spirite. Dar, încă o dată, nu trebuie să jurăm pe ceea ce spune autorul. Ne-a păcălit de prea multe ori ca să nu fim bănuitori. Adevărul este (cât adevăr poate fi în astfel de situații!) că tânărul Eugen Ionescu nu prea pune mare preț pe strategiile criticii. Nu-i, cum s-ar cuveni, prudent față de valorile estetice, nu manifestă niciun fel de curtoazie față de modele și nu învârte de nouă ori limba în gură, cum recomandă filosofii, înainte de a da o judecată despre cartea ce-i stă, plină de promisiuni, în față. Strategia lui, dacă admitem că este una, este să atace rapid, pe față, cu toate armele, fără politețuri, fără menajamente. Articolul despre Tudor Arghezi începe astfel: „Critica poeziei argheziene se cere riguros și aspru sancționată...". Cel despre Ion Barbu se deschide, iarăși, cu o declarație de război. Deschidere totdeauna ostilă, provocatoare. Între critic și opera literară se află un spațiu de prejudecăți ce trebuie eliberat. Spațiul ocupat, se înțelege, de dogmele, conformismele, prostiile criticii literare. Eugen Ionescu duce o bătălie dură pentru degajarea

acestui câmp ce interzice accesul la opera literară. Pentru a avea o bună privire asupra ei, trebuie scoasă întâi din captivitatea falselor interpretări.

Procedând astfel, Eugen Ionescu se apropie de strategia lui Maiorescu, criticul legislator de care, cel puţin acum, ţine seama şi al cărui program vrea să-l reînvie. Legislatorul (Maiorescu) scrie vestitele lui articole polemice pentru a îndepărta „neadevărurile" din preajma operei literare, acelea care împiedică justa ei percepere şi apreciere. Eugen Ionescu urmează, până la un punct, acelaşi scenariu: consumă energiile spiritului său critic pentru a combate pe criticii care înţeleg îngust şi judecă strâmb. Uneori (cazul poeziei lui Arghezi) pătrunde şi în teritoriul operei şi încearcă analiza doveditoare pe care o promite. Dar, de regulă, după ce a nimicit, ca Ulise, pe peţitorii din curtea operei literare, se liniştеşte. A obosit, s-a plictisit, nu mai are chef să intre în camera Penelopei. La ce bun? Are, deodată, gustul zădărniciei. Victoria îl costă enorm pe tânărul războinic: victoria reprezintă anticamera disperării. Nu-i mai place, atunci, nimic. Nimic nu mai are preţ: nici peţitorii hăcuiţi din curte, nici fidela Penelopa, nici legile esteticii, nici chiar adevărul. Criticul dă înapoi în aceste circumstanţe. E în stare să ceară tuturor iertare, să se umilească (dar nu prea mult, la acest punct este încă reţinut), să declare că n-a vrut decât să se joace. Numai că peţitorii nu mai pot primi aceste sincere regrete. Ei sunt nişte oameni *foarte tăcuţi*... Disperarea criticului victorios creşte. Încă o victorie, două, ca acestea, şi el va cunoaşte o triumfătoare înfrângere.

3. În anticamera cronicii literare. Un mic Ulise exterminator

„Peţitorii" de care vorbim nu sunt însă totdeauna lichidaţi de acest mic Ulise exterminator. Unii dintre ei sunt foarte recalcitranţi, înrăiţi – ca să folosim o vorbă neacademică – în orgoliul lor. Eugen Ionescu relatează în stilul său persiflant, superior bufon, două cazuri creând, cu sau fără voie (mai mult cu voie), două scenete comice cu o temă

legată de moravurile scriitoriceşti. Unul dintre personajele acestor memorabile pagini este Camil Petrescu, cunoscut şi din *Memoriile* lui E. Lovinescu ca un autor care suferă de maladia preeminenţei. Eugen Ionescu reia această fantasmă şi o dezvoltă într-un scenariu cu multe elemente teatrale. Iată datele lui: temutul critic Eugen Ionescu, care „l-a distrus" deja pe Arghezi într-un studiu răsunător, anunţă că va scrie în curând un articol negativ despre romanul *Patul lui Procust*, primit în chip encomiastic de criticii vremii. El, tânărul critic incoruptibil, nu este de acord, el consideră că romanul în chestiune este un eşec şi, pentru a dovedi această mistificare, se gândeşte să treacă neîntârziat la fapte. Înainte de a se apuca însă să scrie se întâlneşte pe stradă cu dl. Şerban Cioculescu, admirator necondiţionat al romanului în discuţie, şi-i declară că *Patul lui Procust* este „cea mai proastă carte apărută de zece ani încoace". Dl. Şerban Cioculescu „se zburleşte" şi-l acuză de lipsă de seriozitate. La acest punct al dialogului, Eugen Ionescu începe să se enerveze şi deschide o paranteză pentru a explica, în chip ironic, desigur, cine este dl. Camil Petrescu, autorul care a provocat acest conflict amical.

Şi explică: dl. Camil Petrescu este „un paratrăsnet al literaturii româneşti", un ţap ispăşitor, un polemist temut, niciodată învins etc. Făcând acest portret derizoriu, criticul tânăr, din ce în ce mai ambalat, plusează, amplifică în derizi-une dimensiunea europeană a prozatorului („locul d-lui C.P. este în străinătate [...], dl. Camil Petrescu se simte nefericit în aceste regiuni scitice" etc.) pentru a sugera nota paranoică şi, implicit, comică a individului. Portret reuşit, boală răspândită în literatura română, în fine, execuţie remarcabilă, lipsită de orice complex. Tânărul Eugen Ionescu ia în râs megalomania unui scriitor dintr-o generaţie anterioară (aproximativ anterioară) şi, având sau neavând dreptate, creează un personaj verosimil în lumea moravurilor literare: autorul care se consideră genial şi repetă infatigabil, în fiecare zi, această convingere... După ce portretul construit numai din fantasmele vanităţii este încheiat, criticul schimbă tonul şi

denunţă mistificaţia: dl. Camil Petrescu are o lipsă cronică de idei, dl. Camil Petrescu este incapabil să trăiască ideile, pe scurt, dl. Camil Petrescu, să se ştie odată pentru totdeauna, este un „ţambal răsunător", iar edificiile lui polemice sunt de carton... De altfel, scrie Eugen Ionescu, „romanele d-lui Camil Petrescu nu au aproape nicio valoare", iar laudele aduse de criticii literari sunt false. „O evidentă fraudă literară."

De la acest capitol al naraţiunii critice, Eugen Ionescu virează, brusc, spre pamflet. Atacă, acum, pe criticii români, tineri şi bătrâni, deopotrivă de complezenţi, nesinceri sau pur şi simplu incompetenţi. Un veritabil măcel: „Criticii bătrâni nu mai scriu sau scriu numai amintiri din copilărie. Criticii de vârstă mijlocie – d-nii Pompiliu Constantinescu şi G. Călinescu – aşteaptă să scrie alţii înainte, ca să scrie ca ei. Criticii tineri sunt sau şmecheri, sau naivi, sau au preocupări (de pildă *politica*) în afară de literatură; în orice caz, acţiunea lor generală antrenează, cu ei, pe unul niţeluş mai bătrân, care, în turma lor cenuşie, nediferenţiată – prin înălţimea lui, culoarea lui sumbră şi vocea lui critică sonoră – e, de la distanţă, remarcabil şi, de altfel, foarte simpatic: dl. Şerban Cioculescu. Aşa încât, de la domnii Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Şerban Cioculescu, trecând prin domnii Petru Comarnescu, Octav Şuluţiu, Ion I. Cantacuzino, Emil Gulian, Cicerone Theodorescu, V. Damaschin şi Lucian Boz şi sfârşind cu domnii Al. Robot şi cei doi Mihaili – Ilovici şi Sebastian –, toată «critica» românească militantă este mobilizată de dl. Camil Petrescu şi-i laudă romanele".

Aceste pagini, când ironice, persiflante, când brutal distructive, constituie prefaţa analizei pe care o anunţă temutul şi, la rândul lui, orgoliosul critic. N-a apucat însă să înceapă articolul demascator că este deja obosit. O oboseală cosmică, un dezgust de meseria de cronicar literar care îl doboară înainte de a pune pe hârtie primele propoziţii despre romanul în discuţie. Cum ar veni: înainte de a intra în scenă, actorul este epuizat de exerciţiul repetiţiei. Numai credinţa că săvârşeşte „un act necesar de higienă literară" îl

mai decide să-şi înfrângă oboseala şi imensa plictiseală... „Nimic altceva" – declară el. Ceea ce urmează ar trebui să fie analiza doveditoare. Este, dar mai ales nu este. Criticul discută influenţa lui Proust asupra lui Camil Petrescu şi spune, în mai multe variante, că influenţa covârşitoare se vede numai în aplicarea eronată a metodei. Dar nici această demonstraţie nu-i dusă la capăt. Eugen Ionescu îşi aminteşte la timp de opinia lui Cioculescu şi deschide o nouă paranteză pentru a-l combate. Şi-l combate prin fraze usturătoare. Când revine la roman, a obosit deja. „Vă jur – mărturiseşte el – că sunt o mulţime de lucruri rele de spus despre personagiile *Patului lui Procust*. Vă declar că nu le-am făcut fişe la toate. Căutaţi şi dvs.: veţi găsi o sumedenie de comicării; nu vă mai arăt nici neadevărurile şi lipsurile de subtilitate psihologică; vă las dvs. bucuria deplină de a le găsi singuri..."

Criticul cere, cu alte vorbe, să fie crezut pe cuvânt, ceea ce, principial, nu-i o aberaţie. Un critic de autoritate are dreptul de a cere să fie crezut când spune da sau nu despre o carte. Eugen Ionescu, foarte tânăr (când scrie propoziţiile de mai sus are 24 de ani!), forţează nota de autoritate. După alte câteva fragmente, revine, bucuros, la omul care a scris romanul pe care îl detesta cu atâta abnegaţie. Aici, în spaţiul anecdotei, se simte mai în largul său. Mai spune o dată: „cred sincer că *Patul lui Procust* este o carte slabă" şi deschide, apoi, o pagină de jurnal. Vorbeşte, altfel zis, despre îndoielile, anxietăţile şi chiar despre obrăzniciile sale.

4. Ceva ce ar putea fi numit exerciţiu de „ego-critică"

Cronica literară anunţată se transformă rapid în ceea ce am putea numi, cu o formulă împrumutată din sfera teoriei istoriei, o *ego-cronică* sau o *ego-critică*. Aceasta înseamnă o pătrundere masivă a confesiunii în critica literară propriu-zisă. Discursul critic devine, explicit, un discurs autobiografic. În cazul lui Eugen Ionescu, discursul amestecă în chip ingenios ironia fină cu sinceritatea cea mai brutală cu putinţă. Criticul vorbeşte pe faţă de înclinarea spiritului său

spre negare şi anarhie, de dorinţa de a avea succes, de a epata, de lipsa lui de scrupule, în fine, de spaima ce există în spatele acestor propoziţii tăioase... Ceea ce este adevărat.

După ce face această declaraţie înduioşătoare, remarcabilă, repet, prin sinceritatea ei, orgoliul criticului revine în forţă. Orgoliul modestiei, orgoliul umilinţei, orgoliul timidităţii, orgoliul unei pocăinţe care, din fericire pentru critic, nu ţine mult. Armonizate, ele constituie o pagină memorabilă pe care, oricâtă prudenţă am avea (şi avem de ce să fim prudenţi în cazul unui autor care gândeşte critica literară ca un joc al spiritului!), trebuie s-o luăm în seamă: „Lucrul acesta mă miră cu atât mai mult cu cât, după socotelile mele îndelung rumegate, nimeni nu-mi este superior, nu merită nimeni fricile mele. Tot din timiditate, caut în articolele mele critice argumentele pe o cale ocolită, când calea dreaptă ar fi fost aşa de simplă, argumente foarte complicate, când totul putea fi motivat clar, precis. Am o inteligenţă limpede pe care însă o clar-obscurizează şi o complică opacităţile timidităţii mele: timiditatea este o luptă care dă proporţii de armăsar ţânţarului. Nu am nicio convingere, nicio morală, nicio conştiinţă – şi tocmai de aceea, probabil, mă intimidează toate convingerile, toate moralele, toate conştiinţele. Îmi dau seama că nu trebuie să am niciun scrupul, nicio pietate şi nicio credinţă – şi nu ştiu ce incalificabilă slăbiciune mă face să fiu plin de scrupule, de veneraţii, de remuşcări, de pocăinţă, de crize, de superstiţii. Am remuşcări şi pentru ce se cade, şi pentru ce nu se cade. Regret în nopţi întregi de frământări o jignire pe care cel vizat nu a simţit-o, o lovitură care nu a durut. Nu am absolut nicio măsură şi mă răzbun crunt, criminaliceşte aproape, pentru o glumă – şi las să treacă o injurie gravă. Suspectez conştiinţele clare şi sufletele de bună-credinţă ale prietenilor mei, nu văd strategia care, atât de vizibilă, se îndreaptă împotriva mea. Nu am inteligenţa niciunui fel de acţiune şi intuiţiile mele psihologice se încadrează de fapt în domeniul incontrolabil al fanteziei. Mi-e frică să fac o mică neplăcere oricui: mă ruşinez, mă îngrozesc la gândul că aş fi capabil să o pricinuiesc.

În schimb, cu o candoare copilărească, sunt adeseori în stare să săvârşesc acte de cea mai mare răutate, de cea mai mare lipsă de morală intimă oamenilor celor mai apropiaţi de mine, şi am sacrificat, cu o sălbăticie neghioabă, prieteniile cele mai necesare sau interesele mele cele mai adânci pentru o neînsemnată, caraghioasă floricică de vanitate".

Încă o dată: câtă vanitate şi câtă umilinţă, pocăinţă, înţelepciune, există în aceste rânduri care trec uşor de la o stare la alta? Răspuns: stările nu se pot despărţi, ideile merg împreună, orgoliul tineresc se uneşte nestingherit cu o suspectă modestie. Este stilul şi este hazul acestor digresiuni care trec dintr-un plan în altul, îndepărtându-se, copios, de obiectul analizei. Când digresiunea se încheie (provizoriu), autorul constată infracţiunea şi se scuză cu inocenţă: „nu ştiu dacă toate acestea au vreo legătură cu rândurile ce urmează. Îmi face impresia că nu este încă o legătură între ele...". O scuză puţin convingătoare, o inocenţă simpatică. Şi autorul merge mai departe, nu în direcţia analizei, ci a anecdotei din marginea cărţii şi, din nou, a confesiunii. Cu un cuvânt, criticul nu se uită niciodată pe sine. Vorbeşte, acum, cu verva cunoscută despre ecourile articolului pe care, în fine, l-a scris, dar nu l-a publicat încă. Are deja ecouri favorabile. Duşmanii lui Camil Petrescu (printre ei, Ion Barbu) se bucură. Prietenii se supără, înţelepţii pun la cale o întâlnire între tânărul critic negativist şi posibila sa victimă, prozatorul Camil Petrescu. Întâlnirea are loc şi, după ce are loc, Eugen Ionescu o pune, cum ziceam, în scenă. Camil Petrescu îl primeşte pe agresor cu sabia vanităţii în mână, vorbeşte de forţa polemismului său, de prietenie, de solidaritate între scriitori etc. Tânărul critic îl ascultă şi se predă: îi pare rău, cere scuze şi, ruşinat, rupe articolul infamant. Atât aştepta orgoliosul prozator: începe să-l bată protector pe umeri şi să-i dea sfaturi amenin-ţătoare. Megalomania, sentimentul preeminenţei, vanitatea rănită explodează... Eugen Ionescu începe să regrete jertfa făcută şi, a doua zi, se întoarce şi adună hârtiile rupte. Se decide să publice articolul. Caută o revistă, dar n-o află uşor pentru că dl. Camil Petrescu este temut în toate redacţiile.

Intră în scenă ezitantul Liviu Rebreanu, apare şi Mircea Eliade, în fine, tabloul se umple de personaje noi.

Articolul distrugător apare şi, când îl citim azi, vedem că ceea ce domină în el nu este, repet, analiza, ci comedia moravurilor literare. O comedie bine scrisă, cu personaje memorabile. Un personaj este chiar naratorul, Eugen Ionescu, care întrerupe când vrea şi cum vrea demonstraţia critică pentru a vorbi de orgoliile şi de momentele sale de incertitudine. „Un mic articol de injurie literară la adresa unui autor care ţi-a fost prieten. Injuriile erau ele însele o dovadă întoarsă de dragoste" – scrie el despre acest incident din care a creat o mică piesă de teatru. Piesa de teatru mai are un act anterior textului prezentat în *Nu*: e vorba de un scurt articol, „Despre lucruri fără rost", publicat în *Atitudinea* (1 nov. 1933), nu despre romanul ca atare (*Portretul lui Procust*), ci despre lauda criticului care, înaintea altora, a intuit lipsa de valoare a romanului. Un document, dar, din dosarul unui critic care nu se lasă intimidat nici de retorica megalomană a prozatorului, nici de lipsa de gust a criticilor amici cu prozatorul. În alţi termeni, Eugen Ionescu, satisfăcut de sine, îşi elogiază singur previziunile şi curajul de a spune cu o oră mai devreme adevărul. Stil simpatic infatuat, stil amuzant impertinent, stil critic prin excelenţă ionescian. Articolul cu intuiţii aşa de bune a fost împiedicat să apară (din motive pe care criticul nu le dezvăluie, dar promite să le spună într-o zi). Nu se ştie ce s-ar fi întâmplat cu romanul dacă articolul apărea, dar oricum proorocirea criticului (mărturisită, e drept, retroactiv!) se adevereşte. Nu-i puţin forţată nota, nu exagerează Eugen Ionescu darul său divinator în absenţa unui document-probator? Cam exagerează, însă, cum suntem preveniţi deja că trebuie să-l credem pe cuvânt, acceptăm explicaţia. Aşadar: „Apare în această foaie un articol lung al cărui rost nu îl mai văd. Articolul este scris de mine şi are drept obiect *Patul lui Procust* de Camil Petrescu. Povestea – nu se mai sfârşeşte odată – a acestui articol este bine cunoscută lumii de culise literare în mijlocul cărora a produs chiar un oarecare scandal. Povestea, mult mai amuzantă decât articolul în sine, este

însemnată cu date precise, flori de stil, etţetera, într-o carte care fuge, fuge după un editor. (Editorul: premiul I la alergări.) În acest articol critic, proorocisem scoaterea din circulaţie a slabului roman al lui Camil Petrescu. Deoarece, din motive care vor fi expuse, articolul a fost împiedicat până astăzi să apară, cartea a dispărut de pe ecranul preocupărilor literare şi fără proorocirea mea. Aceasta nu este decât o dovadă mai mult că proorocirea mea era adevărată. Dacă nu era adevărată, era neapărat necesar să apară, ca să violenteze, ca să brigheze liniştita desfăşurare a faptelor şi a adevărului. Dintr-un punct de vedere, aceasta mă bucură. Dintr-un alt punct de vedere, aceasta mă întristează, pentru că (o! nu din vina mea!) proorocirea mea nu vă mai apare decât – cum să zic? – retroactivă. V-o prezint totuşi ca model de intuire justă a valorii. Argumentele sunt cam complicate, e drept, şi nu merg precis la ţintă, cu alte cuvinte, trădează puţin intuiţia – dar e suficient ca limpiditatea aceasta din urmă să reiasă. [...] Arhitectura mea este solidă. Dreptatea mea e clară".

Scenariul se repetă când este vorba să scrie despre poezia lui Ion Barbu. Aici lucrurile sunt şi mai clare: criticul nu apucă, pur şi simplu, să spună măcar câteva propoziţii articulate despre poemele în cauză pentru că trebuie, întâi, să-i lichideze pe criticii care au scris favorabil despre ele... Şi-i lichidează în stilul său lipsit de nuanţe, adică dur şi definitiv. Nu lipsesc notele de *ego-critică*, transcrise într-un jurnal inclus, repet, în interiorul articolului. Jurnalul are, dar mai ales nu are legătură cu Ion Barbu. Este, oricum, tranşant, vorbeşte despre abisuri, deznădejde, despre condiţia criticului român şi a criticului în genere, despre sine („sunt omul începuturilor", „stau, aşa, şovăitor între două punţi", „nu sunt fricos, dar sunt şovăielnic" etc.) cu un patetism aproape convingător. Adevărul este că acest joc prinde la lectură, critica literară devine o mică aventură, omul care scrie nu se ignoră în ceea ce scrie. Eseul critic este dominat de eseul autobiografic sau, mai corect spus, de autoficţiune.

Ce se întâmplă, în acest răstimp, cu poetul Ion Barbu a cărui operă trebuie analizată cu rigoare? Autorul este

realmente uitat. Energiile spiritului s-au consumat în această avanpremieră. Între timp a scris altcineva, un critic tânăr, despre poezia lui Ion Barbu (Ion I. Cantacuzino), a scris prost, dezlânat, fără acuitate, fără multă ştiinţă de carte, fără abilitatea necesară, dar a scris, aşa că la ce bun să-l mai discute pe Ion Barbu? Oricum, nu acum, poate altă dată: „Să-l mai discut şi eu pe Ion Barbu, din acest punct de vedere? Iată un lucru nelalocul lui, nu mai scriu studiul; aştept să treacă timpul şi am să scriu poate unul pentru reabilitarea lui Ion Barbu (desigur numai dacă studiul lui Cantacuzino prinde)". Aşadar: nu adevărul despre poezie contează, ci atitudinea critică deja exprimată. Eugen Ionescu este dinainte pentru-contra, în răspăr cu opinia acceptată. Jocurile spiritului continuă...

5. Strategiile discursului ionescian

Iată, dar, scenariul critic al lui Eugen Ionescu, iată durata şi ritmurile demersului său determinate, cred, de două forţe ale spiritului: 1) o revoltă totală, necondiţionată, intratabilă, cu dorinţa de a nimici obiectul ce intră în câmpul său de vederi, după care urmează, invariabil, 2) o retragere, o îndoială fundamentală, o oboseală şi un refugiu în metafizică. Tendinţa este, acum şi aici, să refacă obiectul transformat în bucăţi, zdrobit cu atâta poftă şi atâta inteligentă cruzime. Criticul devine tolerant, declară că este chiar încântat de poemul sau romanul pe care le contestase cu atâta zel.

Există, vreau să spun, cel puţin două discursuri în discursul critic al lui Eugen Ionescu din faza *Nu*: unul bătăios, explicit, coerent, cu o frază rapidă şi penetrantă, dominat de o simpatică, tinerească trufie, altul domolit, hrănit de regrete şi decis să repare ceea ce a distrus cel dintâi. După care urmează, din nou, discursul războinic, vanitos, ironic... Un discurs neterminat. Eugen Ionescu nu-i omul care să ducă lucrurile până la capăt. Poate din convingerea că lucrurile n-au, niciodată, un singur capăt. Are dreptate când spune că este un om al începuturilor. Este şi el, ca orice intelectual român respectabil, un spirit adamic...

În acest fel, putem explica rupturile, denivelările, contradicţiile (şi câte mai sunt!) din discursul ionescian. Şi tot astfel ritmurile lui variate, distonante, aş zice chiar: obstinaţia lui de a nu fi coerent, egal cu sine, convingător: oroarea lui de a fi serios şi solemn. Solemnitatea nu-i un ideal pentru criticul Eugen Ionescu. Când discursul devine mai grav şi atacă ideile înalte, atunci criticul introduce o notă înveselitoare, evadează din temă, schimbă ritmurile ideilor, coboară sau urcă până la stridenţă vocea... Râde, pur şi simplu, numai şi numai ca să ne îndepărteze (şi să se separe el însuşi) de tema serioasă. Şi, apoi, nu scrie deloc *frumos* (frumos în sensul obişnuit). Articolul este dezlânat, propoziţia este de-o alarmantă simplitate, nici vorbă de stil figurat, de metafore plăcute... Ionescu lasă impresia că evită dinadins fraza muzicală, rupe discursul, sparge unitatea demonstraţiei numai pentru a nu fi suspect de *calofilie* (un cuvânt ruşinos pentru generaţia care debutează în anii '30). Şi totuşi, *Nu* este o carte admirabil scrisă. O carte de eseuri ce se citeşte cu plăcere. Ca un roman, cum se zice de regulă. O mare vervă bufonă, o imaginaţie critică neobişnuită există în aceste discursuri demolatoare. Este, întâi, precizia limbii şi este frumuseţea care vine din această precizie. Cuvintele nu parazitează în text, fraza nu se întinde mai mult decât trebuie. Există, apoi, o anumită oralitate a stilului, o agerime a gândului, un curaj de a spune totul şi de a parcurge drumul invers, umilit, ispăşit, cu sentimentul că i se cuvin şi această umilinţă, şi această ispăşire.

Stilul confesiunii se acomodează acestor imprevizibile răsturnări de perspectivă: este, în orice situaţie, firesc, fără pretenţii literare, lipsit de solemnitatea cuvenită, de podoabele aproape inevitabile când este vorba de artă... Iată modul glumeţ de a discredita un comentator entuziast şi pretenţios: dl. Sterian manifestă un „entuziasm de rea-credinţă, ortodox, izmenit şi graţios ca o vacă cu umbrelă". *Izmenit* în limba română e un cuvânt de suburbie, foarte colorat. *Vaca cu umbrelă* este o imagine suprarealistă. Sau: acelaşi *critic izmenit* vrea să explice poezia balcanicului Ion Barbu prin conceptele

creştine. Eugen Ionescu prinde şmecheria şi-o traduce în stilul său: dl. Sterian s-a străduit „să tragă de turul nădragilor pe oaia turcească Ion Barbu din Isarlâk pe pământ creştin. Dl. Paul Sterian a rămas însă cu turul nădragilor (turceşti) în mână...". Stilul unui comediograf inteligent, s-a spus. Poate, dar trebuie precizat înainte de orice că stilul este adaptat mereu *stării* ce stă în spatele cuvintelor: ultimativ, apoi, deodată, sarcastic, batjocoritor, cu premeditare neserios. Vocaţia dramatică a lui Eugen Ionescu poate fi decelată şi în această continuă mişcare a discursului critic. Dar până să anunţe pe viitorul dramaturg, eseurile din 1934 confirmă un original comentator care strică jocurile criticii literare şi priveşte în două feluri marile modele ale literaturii: o dată cu excesivă severitate, a doua oară cu o excesivă veselie. Pe care să-l crezi? Adevărul este că n-ai încotro: trebuie să-i admiţi pe amândoi, pentru că în ambele ipostaze eseul este strălucitor.

6. Jurnalul unei crize morale şi spirituale

Dar, înainte de a fi un jurnal de idei, *Nu* este jurnalul unei crize spirituale şi morale. Este latura, după părerea mea, cea mai profundă a cărţii. Aceea pe care comentatorii de ieri şi de azi n-au văzut-o sau, dacă au văzut-o, nu i-au dat importanţă. Ea anunţă, am impresia, mai mult decât orice pe Eugène Ionesco de azi: cel din *Regele se stinge* şi din tulburătoarele sale jurnale. Citesc, recitesc *Nu* şi, dincolo de zgomotul şi furia de la suprafaţa eseului, prind din ce în ce mai limpede astfel de sunete, aud o altă voce: e vocea din adâncurile textului, e contestaţia profundă, mesajul latent. Acolo, sus, la suprafaţă, la lumina zilei, criticul zburdă, loveşte în dreapta şi în stânga, contestă cu mare poftă, manifestă chiar o irepresibilă bucurie de a fi luat în seamă, de a fi altfel decât toţi. Dar, încet, încet, acest discurs insolent, imperativ se destramă. O altă parte a fiinţei se exprimă paralel în comentariile capricioase, şi această parte tinde să-şi creeze propriul discurs. Un *discurs al neliniştii, un discurs* – nu ezit să scriu –

de ordin metafizic. Obiectul lui nu mai este propriu-zis literatura, obiectul lui copleşitor devine existenţa. Iar în spaţiul existenţei aşteptă, precipitată, moartea. Iată adevărata temă a jurnalului ionescian. Şi, în legătură cu ea, discursul pe care Eugen Ionescu n-a încetat să-l scrie, să-l aproximeze, să-l abandoneze şi să-l reia precipitat, înfricoşat, disperat din 1934 până la moarte. Dacă este de descoperit o continuitate în scrisul lui Eugen Ionescu (cel din limba română şi cel din limba franceză), aici trebuie s-o căutăm: în voinţa şi în disperarea de a cuprinde inexplicabilul din existenţă, în ambiţia şi tristeţea lui de a supune judecăţii raţionale iraţionalitatea morţii.

Nu reprezintă momentul când această fundamentală temă iese cu violenţă la suprafaţă. O temă care nu vine singură: ea antrenează altele, tot atât de grave, ireconciliabile pentru spirit. Când tânărul eseist scrie, negru pe alb, în 1934, că trăieşte „între două punţi", nu prea se înţelege la început ce vrea să spună. Apoi vedem că imaginea capătă un sens, acoperă o realitate interioară angoasantă. Eseistul se gândeşte pe sine într-un spaţiu de cultură şi într-o condiţie de existenţă pe care le găseşte inacceptabile. Din două motive cel puţin: ca scriitor într-o cultură pe care el o socoteşte marginală şi fără şanse de a-şi schimba statutul şi, mai grav, ca fiinţă într-un univers care s-a constituit fără participarea lui. Mai simplu şi mai omeneşte spus: ca fiinţă care are tristul privilegiu de a şti că moare. Timp de şaizeci de ani, Eugen Ionescu n-a încetat să pună în discuţie acest trist, foarte trist privilegiu al omului printre vieţuitoarele universului. În *Nu*, criza lui se manifestă în chipul arătat înainte printr-o revoltă care ia toate formele posibile.

7. „Dacă aş fi francez, aş fi genial". Un cronicar care se îndoieşte „integral de orice valori"

Dar mai întâi condiţia lui de scriitor într-o cultură pe care o consideră marginală şi fără viitor. Sunt în *Nu* remarci foarte usturătoare despre cultura română şi, în genere,

despre spiritualitatea ţării în care eseistul s-a născut şi a cărei limbă o mânuie, în scris, cu mare pricepere. Este aproape inutil să dovedesc că Eugen Ionescu greşeşte, că este nedrept faţă de o cultură care şi-a depăşit repede (încă din secolul al XIX-lea), odată cu apariţia unui mare poet (Eminescu), condiţia de marginalitate. Nu despre acest fapt este, acum, vorba, ci de criza pe care o trăieşte tânărul scriitor în anii '30, la începutul unei cariere pe care el a curmat-o brusc printr-un act de opţiune radicală. Când scrie eseurile despre Arghezi, Barbu, Mircea Eliade, Eugen Ionescu are exasperanta convingere că el scrie într-o limbă care nu are circulaţie mare şi că ceea ce scrie e sortit să rămână necunoscut în Europa. Citeşte într-un roman al lui Aldous Huxley o frază în care românii sunt puşi între letoni şi laponi. Citeşte şi, deodată, înţelege: dacă voi deveni cel mai mare critic român, asta înseamnă că Huxley (sau altcineva, un european) „mă va aşeza tot printre artiştii laponi şi letoni". „Să fii o rudă săracă a intelectualităţii europene!", notează el cu spaimă. Tocmai asta nu vrea, tocmai condiţia aceasta îl scoate din minţi. Şi are, deodată, revelaţia unei fatalităţi: „Am să mor fără să fi jucat un rol pe scena europeană, care se va nimici fără ajutorul meu!". Propoziţii de două ori premonitorii: o dată că Eugen Ionescu ajunge în cele din urmă să joace un rol, şi încă un mare rol, pe scena europeană şi, în al doilea rând, că are sentimentul că spiritualitatea europeană este sortită distrugerii. *Se va nimici fără ajutorul meu!* Cum să traducem aceste cuvinte? Sper că Eugen Ionescu s-a dovedit a fi, la acest punct măcar, un profet mincinos.

Criticul îşi manifestă, apoi, neîncrederea totală în valorile pe care le-a învăţat la şcoală (şcoala românească), spune chiar că are o *neîncredere iniţială* faţă de operele, personalităţile culturii în care se pregăteşte, totuşi, să intre. Sentimentul meu patriotic este adânc lovit de scepticismul eseistului, dar devine mai liniştit când citesc câteva fraze mai încolo că eseistul se îndoieşte „integral de orice valori umane". Dacă este aşa – şi eseistul va dovedi că este, dovadă *hugoliada* lui –, atunci nu fac niciun efort să conving cititorul

că operele româneşti (inclusiv acest fermecător *Nu*) merită încredere, puţină măcar... Trec peste consideraţiile grăbite, foarte grăbite ale criticului despre specificul şi despre substanţa românească. Aş zice doar că substanţa, specificul unei spiritualităţi merită mai multă atenţie. Nu le putem lămuri în două-trei fraze vesele. Sunt, în schimb, foarte atent la însemnările care angajează într-un chip sau altul destinul tânărului critic. La sfârşitul unui paragraf din *Fals itinerar critic*, el recomandă, de pildă, ca literaţii români să renunţe la autohtonism. „Trebuie să fim francezi". În ce-l priveşte, s-a ţinut de cuvânt. A devenit nu numai francez (ceea ce şi era, în fapt, prin mamă şi prin educaţie), dar chiar un mare scriitor francez. Eu continui să cred că Eugen Ionescu este şi un important scriitor român prin tinereştile, teribilistele şi fermecătoarele lui negaţiuni din 1934 şi prin foiletoanele publicate în revistele româneşti până la plecarea lui în Franţa. El neagă, ştiu, această apartenenţă. Am citit în jurnalele de mai târziu (în *Journal en miettes* sau în *Passé, présent...*, nu mai ştiu exact unde) declaraţii foarte categorice în această privinţă. Mai ştiu însă că personalitatea (şi opera) unui creator se constituie nu numai din ceea ce el acceptă, dar şi din ceea ce el refuză. Nu trebuie prea multă filosofie pentru a recunoaşte că suntem uneori mai puternic determinaţi de ceea ce nu vrem să ne determine. Eşecurile noastre pot fi tot atât de reprezentative ca şi izbânzile noastre.

Ideea lui Eugen Ionescu este că, dacă profesorul său de estetică Mihail Dragomirescu (pe care, altminteri, nu ezită să-l ridiculizeze) ar fi trăit în altă ţară, „ar fi fost poate un Hegel". Presupunere imposibil de dovedit. Dar să abandonăm pe Mihail Dragomirescu. Citim în discursul final (la propriu un discurs: „Doamnelor şi domnilor") din *Nu*: „Dacă eram francez, eram poate genial". Ionescu scrie această propoziţie într-un text esenţialmente ironic, persiflant, plin de veselie si de previziuni sumbre, menit să explice cititorilor lui de ce a scris ceea ce a scrie şi, mai ales, cum scrie. Să lăsăm deoparte justificările pline de fine bufonerii, să reflectăm o clipă la propoziţia pe care o scrie cu o teribilă dezinvoltură: *dacă eram*

francez, eram poate genial. Era, atunci (eu cred că este şi azi în memoria colectivă), scriitor român, cum şi recunoaşte de altfel cu mare năduf: „cu alte cuvinte nu ţin să fiu grav şi nici nu aş putea, de vreme ce fac parte, de bine, de rău, din cultura românească". Face, în mod sigur, dar nu înţeleg de ce acest fapt îl impiedică să aibă acces la gravitate. Nu cred deloc că românii sunt condamnaţi la neseriozitate. Sunt şi ei, ca toţi ceilalţi europeni, când serioşi, gravi, când veseli şi ironici. Şi, apoi, n-a spus unul dintre ei (nu altcineva decât Eugène Ionesco) că ironia este prima formă a libertăţii, iar comedia e anticamera tragediei?

8. „Între două punţi"

Dacă eram francez!... sugerează o opţiune eşuată, o dorinţă înăbuşită, o fatalitate asumată şi o rană deschisă. Curând se dovedeşte, totuşi, că fatalitatea nu-i asumată, că destinul poate fi încă determinat, că, stând *între două punţi*, tânărul scriitor se hotărăşte într-o zi să aleagă. „Sunt omul începuturilor" sună, am văzut, o mică frază mândră şi ameninţătoare. Frază cu două adrese cel puţin: una priveşte omul, *subiectul* condamnat să ia totul de la capăt (eu, Eugen Ionescu), alta obiectul care trebuie mereu început. În *Nu*, ambele sunt prefigurate: în primul plan al negaţiei este respinsă literatura trecutului şi literatura prezentului pentru ca să poată *începe* alta mai autentică, în al doilea plan *începutul* se referă la propriul destin. Îmi vin în ajutor câteva notaţii din acelaşi text. Iată ce scrie eseistul cu conştiinţa unei împovărătoare dualităţi: *„Să-mi aleg definitiv un singur destin* [s.n., E.S.], un singur mers, care să mă ducă în vârfuri sau în prăpăstii. Înţeleg că numai aşa m-aş putea salva: murind pentru jumătate din mine, trăind pentru jumătate din mine. Trebuie să risc totul pe o singură carte [...]. Şi stau aşa, pe loc, gândindu-mă să prind iepurele de la apus şi iepurele de la răsărit...".

Notele acestea amare, confuze se referă, desigur, la o criză morală. Criza egotismului şi conştiinţa limitei în revolta

individuală. Când Eugen Ionescu scrie: „Nu am nicio pasiune, nicio obsesie în afară de mine", el nu scrie cu bucurie această orgolioasă propoziție. Este deja o tristețe în ea, o voință încă palidă, dar o voință de a se *transcende*, de a vedea și îmbrățișa și altceva decât *sinele* capricios, tiranic, jumătate comic, jumătate tragic. *Să aleagă, să înceapă*, să meargă într-o *singură direcție*, să renunțe la o apăsătoare, infecundă *dualitate*: toate indică, repet, o încercare de a depăși criza morală de care începe să fie conștient. Dar mai înseamnă, am impresia, și altceva: dorința de a opta pentru alt destin scriitoricesc, de a încerca, vorba eseistului, șansa genialității. El nu mai vrea să se dea de ceasul morții *între două punți*, să prindă (și să scape mereu) *iepurele de la apus și iepurele de la răsărit*, dorește cu toate puterile spiritului să meargă pe un singur drum, să-și asume un *unic* destin, să se lepede de o jumătate pentru a da forță de împlinire celeilalte jumătăți. Mai direct spus, scriitorul vrea să se detașeze de o cultură (cultura română) și să-și încerce șansele în altă limbă și altă cultură (cea franceză). Să aibă un singur destin. Pentru a-l grăbi, neagă cu fervoare rădăcinile, contestă (cu câtă injustiție!) o spiritualitate de care, vorba lui, „de bine, de rău" este marcat.

Jurnalul din *Nu* ne dă veşti nu numai despre omul literar Eugen Ionescu, ci şi (într-o mai mare măsură chiar) despre omul existențial tânăr şi disperat Eugen Ionescu. Lângă propoziția „sufăr incomensurabil că nu sunt cel mai mare poet al Europei", ce indică o vanitoasă suferință literară, este sugerată la tot pasul o altă suferință: aceea provocată de condiția omului în univers. *Lupta pentru orgoliu* nu atenuează tristețea conștiinței care vede din ce în ce mai limpede întinderea neantului. Sunt în *Nu* notații foarte acute pe această temă profund ionesciană (ieri ca şi azi). Crizei intelectuale, determinate de conştiinţa limitei cunoaşterii („acest idealism radical al criticei, această neputință de a lua priză asupra unui «real» axiologic din opera literară – dă criticului un sentiment amar de izolare, de neant în mijlocul activității lui...", scrie în chip just Mircea Vulcănescu), i se

asociază şi o criză de ordin metafizic. Eu cred că aceasta din urmă este mai pregnantă în *Nu* decât cea dintâi. Criza intelectuală este profundă, desigur, dar nu ireversibilă. Eseistul se îndoieşte de posibilitatea criticii literare de a ajunge la esenţa operei şi deci de utilitatea ei, dar are momente când crede, dimpotrivă, că critica literară trebuie să facă ordine, să dărâme ierarhiile existente şi să propună altele. Şi, apoi, chiar când are sentimentul că nu poate ajunge la *realul axiologic,* Eugen Ionescu continuă să scrie. El transformă eşecul într-o temă pentru o eseistică seducătoare.

Mai greu este când eseistul ia act de existenţa lui în circumstanţele acestei crize axiologice: „une prise de conscience" care angajează toată fiinţa şi cu efecte incalculabile. O conştiinţă care se gândeşte, acum, pe sine într-o relaţie mai vastă. Ea descoperă că trăieşte într-o lume a fatalităţilor. Universul a fost alcătuit fără ca omul să fie întrebat. Neliniştea lui Eugen Ionescu porneşte, aşadar, de departe, de foarte departe, vizează momentul *Creaţiei*: „Dacă aş fi asistat la facerea lumii, aş fi un om cu totul liniştit azi. Dar aşa, îmi pot cădea toate în cap, în orice clipă. Dacă aş fi asistat la facerea lumii sau dacă mi-ar fi povestit-o personal, pe larg, un om de încredere, poate că aş sta să fac literatură în mod serios, cu Dumneavoastră. Aş pricepe desigur şi rostul sau lipsa adevărată de rost a activităţii, de pildă, literare...". Este puţină ironie în această ciudată confesiune (facerea lumii povestită de un om de încredere), dar ironia nu anulează elementul esenţial al disperării ionesciene. Omul vine şi pleacă din lume fără să fie întrebat, fără să fie consultat! E posibil? Este ceva de făcut? E posibilă doar conştiinţa acestei imposibilităţi. Atât. Suficient însă ca acuta conştiinţă a iremediabilului să nască o imensă nefericire. „Doamne, Doamne, ajută-mă, sunt foarte nefericit", suspină omul care îşi pune greaua problemă a condiţiei sale. „Cum să mă purific? – mai întreabă el – simt, uneori, clătinându-se, prăbuşindu-se într-un abis lăuntric semnificaţia vanităţii mele..." Şi o simte nu o dată, ci aproape în fiecare pagină a jurnalului.

Trebuie, în acest caz, să corectăm pe comentatorul citat înainte: nu criza axiologică determină criza metafizică, ci sentimentul neantului provoacă neîncrederea în valorile intelectului. La ce bun literatura dacă literatura nu ne poate salva, nu poate în niciun fel modifica trista noastră condiţie existenţială? Ar fi multe de zis privitor la această întrebare. Dar nu este tema acestui eseu. Tema lui este tânărul Ionescu care suferă de un formidabil rău de existenţă şi notează în jurnalul său propoziţii neliniştitoare despre moarte şi despre jocurile inteligenţei. *Jocul* nu salvează, jocul nu duce la nimic. „Nimic nu merită nimic", zice el totalmente sceptic. Nici chiar să scrii despre asta? „Mi-e teamă. Am avut, odată, senzaţia iminenţei morţii: a fost o debandadă în mine, o panică, un ţipăt din toate fibrele, un refuz al fiinţei mele întregi..." Mai au rost, în acest caz, trufiile noastre intelectuale dacă „toate sunt prostii, treceri în aceeastă trecere...?"

9. „Disperarea este tot aşa de absurdă ca şi speranţa"

Atingem, am sentimentul, stratul cel mai adânc al cărţii lui Eugen Ionescu. De aici trebuie să începem pentru a înţelege amplitudinea revoltei lui. O revoltă a disperării, o teamă de existenţă care, curios, nu paralizează forţele spiritului, nu-l împiedică să scrie, să continue să scrie. Am putea crede că, dimpotrivă, frica este productivă, sentimentul neantului grăbeşte ritmurile scriiturii. „Nu mai pot îndura atâta frică!", notează la un moment dat autorul, dar frica nu opreşte confesiunea. Jurnalul continuă în stilul cunoscut. „Mă clatin aşa de tare, desigur, pentru că nu am nicio siguranţă..." Planurile se amestecă, aici, din nou. Clătinarea este de natură gnoseologică, desigur, dar în imediata ei vecinătate se află, ca totdeauna, o altă clătinare cu o cauzalitate mai misterioasă. Rădăcina ajunge departe, s-a văzut, la începuturile lumii. Atunci s-a hotărât condiţia existenţială a omului. Şi Eugen Ionescu protestează încă de acum (de la douăzeci de ani) împotriva acestei iremediabile condiţii. Afectează, uneori, starea de nepăsare, vrea să sugereze că, fie ce-o fi, efemeritatea

nu-l înspăimântă. Dar numaidecât se trezeşte, şi din sudoarea rece a propoziţiilor înţelegem fără dificultate *că-i pasă* enorm de ceea ce se întâmplă cu el. „Dar atunci de ce mă sperii atâta, Doamne, de ce mă sperii de moarte în toate zilele, în toate nopţile, la toate colţurile? De ce îmi tremură oasele şi dinţii şi carnea?"

Ce bizar! Aceste propoziţii îmi dau impresia că traduc un *psalm* de Tudor Arghezi, par să comprime în cuvinte deposedate de orice frumuseţe formală teroarea mistică din *Duhovnicească* pe care eseistul o făcea de râs în prima parte a cărţii! Demolarea poemului arghezian n-a liniştit deloc pe eseist. Aş spune că demolarea n-a avut alt rezultat decât să întărească în eseistul vioi şi insolent sentimentul unei iremediabile prăbuşiri. Spre finalul cărţii, când Eugen Ionescu dă sfaturi din belşug cititorilor săi, luându-i uşurel în râs, scrie fraza următoare, câtuşi de puţin veselă: „O seamă de oameni se laudă că ştiu să întemeieze prezentul pe eternitate. Nu le-am prins meşteşugul. Aceasta ar fi, desigur, mântuirea mea...". Putem lua această mărturisire în glumă, autorul însuşi pare să ne invite discret în acest sens. În ce mă priveşte, sunt tentat, mai degrabă, s-o iau în serios. Ca noi toţi, tânărul creator suferă că nu este etern, mântuirea i-ar veni dacă ar putea atinge un capăt al eternităţii. Însă el ştie (acest fapt îl ştie, în definitiv, bine) că individul este condamnat la efemeritate. Geaba vrea moralistul să ne convingă mai departe că nu crede în „adevărul morţii", că mai degrabă crede în gheaţă, în cartof, în micul dejun... Şi tot degeaba scrie că „disperarea este tot aşa de absurdă ca şi speranţa...". Nu-i rămâne, în fond, decât speranţa disperării. Şi literatura, desigur, care să depună mărturie despre această alianţă.

10. Critica literară este, în fapt, un jurnal al omului care scrie, iar jurnalul cere un „epicism interior"

Când scria *Nu*, Eugen Ionescu credea că *jurnalul* este forma cea mai autentică şi mai adecvată literaturii. Totul este, totul devine un jurnal. „Poezia este un jurnal comprimat",

zice el într-un articol publicat în revista *România literară* (nr. 44/1932). Mai târziu, când jurnalul literar coborâse prea mult în mizeriile personale ale individului, criticul nu renunţă la convingerea sa în posibilităţile genului, dar impune o exigenţă: „Eu cred că jurnalul, ca literatură de introspecţie, este definitiv condamnat. Dar ca să redevină valabilă, ea trebuie să însemne într-adevăr o dedublare, un *«epicism» interior*, o *luciditate corosivă*..." (s.n., E.S.) (*Facla*, nr. 1578/1936). Epicism interior şi luciditate corosivă: două formule care pot spune ceva şi despre jurnalul lui Eugen Ionescu. Despre corosivitatea lucidităţii aproape că nu mai trebuie vorbit. Se poate uşor vedea din cartea de faţă, oriunde am deschide-o. „Epicismul interior" ar merita un comentariu special. Îl voi face în capitolul care se ocupă în exclusivitate de *diaristul* Eugen Ionescu. Acela care, indiferent ce-ar scrie şi despre orice ar scrie, *se scrie şi pe el*, vorbeşte, adică, despre sine, cum am menţionat deja. Puse cap la cap, aceste însemnări subiective alcătuiesc un veritabil jurnal intim. Până ce voi lămuri toate acestea, să spun că înţeleg sintagma citată ca o necesitate a mişcării ideilor în discursul critic, ca o întrupare epică a conceptelor. În *Nu*, imaginaţia lui Eugen Ionescu este foarte dinamică şi simţul lui epic zburdă prin pagini. Acest remarcabil simţ îl ajută să creeze o mitologie negativă. Cu eroi ce ne fac să râdem, ca acei savanţi din *Trifoiul cu patru foi* care se ceartă cu multă ştiinţă şi cu o scandaloasă lipsă de umor în privinţa unui fleac, un mare fleac...

Nu e un jurnal în care criza valorilor intelectuale se fundamentează pe o teribilă criză morală. Mă îndreptăţeşte să susţin acest lucru, împotriva interpretării tradiţionale a cărţii, şi o declaraţie făcută de autor în 1935, după ce zarva provocată de *Nu* se domolise. Iată ce scrie Eugen Ionescu, detaşat, acum, de cartea ce iritase atâtea spirite: *„Declar că acea carte nu este o carte de critică literară, ci starea unui scriitor de critică a cărui linişte a fost tulburată de preocupări mari, grave* [s.a., E.I.]. Dacă eram pantofar, aş fi spus tot aşa: de ce să fac pantofi când pantoful se uzează şi când cel ce poartă pantofi va muri? Sau: cum să stau liniştit să fac critică literară când

sunt chinuit de soluționarea imposibilă a problemelor ultime? Pe scurt, *Nu* este cartea unui întâmplător critic literar a cărui critică a fost minată de nesiguranțe care subordonau și activitatea culturală. Asta ca să se știe ce rol accidental cu desăvârșire a avut acolo critica literară la care pot reveni când o prezint independentă de problemele ultime, circumscrisă de ea însăși" (*Facla*, nr. 1371/1935).

Trebuie spus că Eugen Ionescu nu s-a ținut de promisiune: a continuat să scrie articole, eseuri critice fără să reușească să se separe o singură dată măcar de „problemele ultime", blestematele probleme imposibile, cum le-a zis altcineva, pentru că, scriind despre contemporani, el n-a reușit cu niciun preț să se uite pe sine. „Problemele ultime" i-au acaparat, realmente, scriitura, cum i-au acaparat (și sub ce forme!) existența.

11. Cum primește critica literară acest act de revoltă: „poziția academică" și „poziția experiențialistă"

Cum au primit criticii literari acest act de rebeliune împotriva literaturii? *Nu* a constituit, în adevăratul sens al termenului, un „caz", ca să nu spun un scandal. Cazul a început înainte de tipărirea volumului când doi dintre criticii importanți din Comitetul constituit de Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", pentru premierea scriitorilor tineri nepublicați – și anume Tudor Vianu și Șerban Cioculescu – și-au dat demisia în semn de protest. Ceilalți (Mircea Eliade, Romulus Dianu, Mircea Vulcănescu, Ion I. Cantacuzino și Petru Comarnescu) au rămas și au votat pe Eugen Ionescu alături de alt tânăr nihilist, Emil Cioran, autorul volumului *Pe culmile disperării*. Criticii care s-au recuzat s-au explicat ulterior zicând că eseurile sunt „decapitatoare" (Șerban Cioculescu), iar cei care au votat au dat ample justificări, cum a făcut, de pildă, Petru Comarnescu: „De ce am votat pentru «Nu» al d-lui Eugen Ionescu" (*Vremea*, 27 mai 1934, an. VII, nr. 339). Merită să urmărim argumentele acestui coleg de generație pus în situația de a

alege între „poziţa academică" şi „poziţia experienţialistă". Poziţia academică îi cere să condamne o lucrare care ia în răspăr valorile estetice consacrate, poziţa „experienţialistă" îl îndemna să preţuiască, „dincolo de formă şi stil, sinceritatea şi autenticitatea biologică precum şi confesia brută, iraţională, distrugătoare de convenţie şi eleganţă". Nu este limpede, în această explicaţie, ce înseamnă „autenticitate biologică". Trecem. Aşadar: după un examen sever de conştiinţă, Petru Comarnescu votează pentru *poziţia experienţialistă,* adică pentru publicarea incendiarului *Nu,* justificându-şi gestul în chipul următor: s-a creat în rândurile tineretului un mit negativist (mitul care refuză valorile în care cred părinţii, şcoala, opinia publică), şi Eugen Ionescu exprimă această stare de spirit, aşa că este mai oportun să fie publicată cartea decât să fie interzisă. Tipărită, ea va potoli spiritele şi va dărâma mitul. Un act, dar, de pedagogie socială, o măsură preventivă: „Altfel spus lucrurile – zice Petru Comarnescu –, cred că şi în critică şi în cultură principiul economic «*laissez faire, laissez passer*» este cel mai cinstit şi mai firesc. Căci sau cartea e proastă şi, citind-o, se vor convinge de aceasta şi cultivatorii mitului ionescian; ori cartea nu e aşa proastă şi atunci detractorii săi anticipaţi se vor anula, fie tăcând (cum cred că vor face majoritatea), fie argumentând penibil". Socoteala nu-i rea, deşi principiul *laissez faire, laissez passer* nu dă totdeauna rezultate scontate în literatură, cum nu dă, de altfel, nici în economie şi nici în alt domeniu social. În cazul lui Eugen Ionescu principiul n-a acţionat în niciun fel. Cei care erau porniţi dinainte împotriva cărţii au continuat să-l conteste, admiratorii (puţini şi timoraţi) au preferat să tacă. Semnele de preţuire pentru talentul criticului au apărut mai târziu, iar G. Călinescu regretă în *Istoria literaturii române* (1941) dispariţia din publicistică a acestui polemist „cu fraza alertă, franţuzească" şi numeşte cartea lui (*Nu*) o „carte ştrengărească". Am dovedit, sper, că *Nu* este mai mult decât atât, cu mult mai mult...

Ezitantul Petru Comarnescu mai aduce un argument în favoarea volumului pe care după lungi „deliberări" l-a votat.

Argumentul este însă numai pe jumătate acceptabil. Luată ca o carte de critică, zice Petru Comarnescu, *Nu* „apare extrem de slabă, goală, nesigură, absurdă, prost construită; căci subiectivist şi anarhic, arbitrar şi sceptic, Eugen Ionescu nu discută miezul cărţilor niciodată, ci numai cancanurile din jurul lor şi ale oamenilor pe care îi ridiculizează fără niciun criteriu, fără nicio finalitate...". O lucrare, aşadar, fără substanţă, o carte anarhică şi plină de anecdote. Privită ca o operă de confesiune, *Nu* pare însă aceluiaşi Petru Comarnescu o carte sinceră şi autentică. Trebuie judecată, în consecinţă, din acest unghi: „o carte de confesii în care un tânăr ros de îndoială, buimac, absurd, contradictor se dezvălue pe sine în toată goliciunea şi urâţenia sa. Cu toate meschinăriile şi mahalagismele sale de cafenea şi de vecinătate. Cu unele obrăznicii de copil teribil, care face pe grozavul. În acest sens, volumul *Nu* e tipic pentru moravurile de la noi şi configurează un răspuns meschin altor acţiuni la fel de meschine. O fi meschin, slab, mahalagiu, megaloman, obraznic, aiurist Eugen Ionescu, dar faţă de colegii săi întru aceste defecte el are superioritatea sincerităţii. Căci el se arată astfel când ceilalţi, meschinii ipocriţi, mahalagiii refulaţi, obraznicii gravi, aiuriştii suficienţi simulează; Eugen Ionescu şarjând, caricaturizând, înjurând a descoperit multe farse, multe grimaze, multe simulări. Şi, prin aceasta, copilul teribil de obraznic şi de întristător se salvează trecând cu cartea sa în domeniul adevărului uman, al confesionalismului autentic".

Petru Comarnescu are, în principiu, dreptate: *Nu* este, într-adevăr, o confesiune, o autoficţiune, jurnalul existenţialist şi, pe alocuri, metafizic al unui spirit cu acces la marile concepte şi, totodată, un spirit înspăimântat de existenţă; intuiţia lui nu-i totuşi până la capăt bună pentru că autoficţiunea este mai mult decât o colecţie de bârfe şi o replică la cancanurile, obrăzniciile, mahalagismele din viaţa literară românească. Lipseşte din această demonstraţie latura tragică a confesiunii, partea serioasă din jocurile spiritului ionescian. Acest substrat din text nu este intuit de contemporanii săi. Puţini sunt comentatorii care prind, la lectură, sunetele

acestui vaiet interior şi culorile disperării din frazele alerte şi savuros contradictorii.

Concluzia articolului este decepţionantă. *Nu* n-ar merita să apară pentru valoarea intrinsecă a operei, ci doar ca o pildă (negativă) pentru a-i pune pe tinerii rebeli în gardă. Dându-le un model negativ, îi orientăm spre modelele estetice autentice. Raţionament critic sucit, pedagogie literară care mizează pe valorile (prezumtive) de contrast: dai o mostră de critică proastă, cum ai da un antidot fluşturaticilor juni: le întăreşte capacitatea de rezistenţă în faţa agresiunii falsei literaturi. Un experiment pe care îl aplică, azi, unii autori de manuale şcolare alternative, incluzând în sumar texte cretine pentru a pune în gardă elevii în privinţa maculaturii literare. Petru Comarnescu avea, cu 70 de ani în urmă, această strategie curioasă. Iată cum încheie el „apărarea" cărţii amicului Eugen Ionescu: „Document interesant şi antidot pe măsură mică şi meschină a lumii de la noi, volumul *Nu* merita premierea aşa cum este vrednic şi de o discuţie cât mai amplă şi mai cinstită. Cunoscută şi studiată, atitudinea din el trebuie condamnată şi corectată. Dar pentru cunoaşterea ei era necesar acest volum tipic de autentic şi de sincer. Pentru a rosti un «da» constructiv, tinerii aveau nevoie şi de «nu-ul» lui Eugen Ionescu".

Ce lipseşte din această „apărare" este chiar mesajul cărţii lui Eugen Ionescu: neîncrederea lui în adevărul criticii, relativismul judecăţii de valoare, obiectivitatea înţeleasă ca expresie a subiectivităţii, în fine, lipseşte din justificarea dată de Petru Comarnescu tocmai argumentul esenţial în favoarea cărţii, şi anume că *Nu* nu-i o carte „proastă", „penibilă" de critică, este o demonstraţie care, luată în sine, arată o imaginaţie critică excepţională şi un stil polemic eliberat de prejudecăţi. Fiind, adevărat, o confesiune (confesiunea unui om tânăr care se îndoieşte de critica literară şi se îndoieşte şi de sine!), *Nu* nu-i în afara criticii literare autentice, chiar dacă judecăţile pe care le dă despre autorii reputaţi sunt injuste. Aşa că tactica de apărare a lui Petru Comarnescu se dovedeşte în cele din urmă a fi neinspirată. Să-i recunoaştem, totuşi, meritul de a fi intuit corect nota confesivă a cărţii.

12. Nihilistul, excentricul, demonicul Eugen Ionescu

Publiciştii literari reacţionează violent. Felix Aderca numeşte (în *Vremea*, 3 iunie 1934) atitudinea versatilă a lui Eugen Ionescu faţă de Arghezi şi Barbu „ieftină şi ţigănească", dovada certă a unei „pustietăţi sufleteşti". *Nu*, în totalitate, ar ilustra un „penibil debut [ce] se complică şi cu o necinste care se trage, recunoaştem, numai dintr-o uşurinţă – vindecabilă – de suflet şi condei". Pe scurt, *Nu* ar fi o carte descalificantă moral şi estetic, iar autorul ei n-ar vrea decât să-şi facă un nume, să fie socotit „ăla care a înjurat" şi să iasă, astfel, în evidenţă. Un caz, aşadar, de domeniul psihanalizei. Felix Aderca are un motiv în plus să fie atât de categoric negativ: Eugen Ionescu l-a acuzat în *Nu* de furt literar. Reacţia aşa de radicală a lui Aderca este, în acest caz, explicabilă. Explicabilă afectiv, dar nu justificată critic.

Petre Pandrea, semnatarul *Manifestului „Crinului alb"*, nu-i recunoaşte lui Eugen Ionescu decât curajul de a-şi da cărţile pe faţă (*Adevărul literar şi artistic*, nr. 707, 24 iunie 1934). În rest numai dezastre: „vid de convingeri, inexistenţa etalonului, capriciul pur". Admite, totuşi, că autorul are „o precisă vocaţie de critic şi moralist" (intuiţie bună!), dar crede că volumul *Nu* este „o catastrofă faţă de ceea ce ar trebui să fie dacă ţinem socoteală de pasiunea veritabilă a faptului literar". Nu există pentru Eugen Ionescu decât o singură ieşire: „tăcerea" însoţită de lungi plimbări gânditoare prin Grădina lui Akademos. Numai aşa, încheie intempestivul Petre Pandrea, tânărul insurgent va putea să intre „onorabil şi plin de viitor în magistratura fenomenului literar". Paradoxală clauză! Dacă *tace* (dacă nu scrie), cum poate intra cineva onorabil în magistratura literaturii? Ion I. Cantacuzino, membru al juriului, publică în *Criterion* (an. I, nr. 2, 1 noiembrie 1934) un articol mai degrabă tăgăduitor. Eugen Ionescu este şi nu este critic literar pentru că nu crede în valabilitatea criticii, tonul său critic este „îngrozitor" în cazul Arghezi şi, dacă e îngrozitor, „anulează complet posibilităţile [lui] critice", Eugen Ionescu dovedeşte o

„derută tragică", *Nu* este de la pagina 90 încolo o confesiune şi, în confesiune, autorul pune problemele tinerilor din vremea lui „într-un stil de o febrilitate perfect adecvată, şi cu dese scăpări de adâncime psihologică...". Ca atare, cartea, „cu o problematică egocentrică [este] realizată deplin...". Aprecierea pozitivă este retrasă însă în finalul acestui încâlcit articol, prost gândit şi execrabil de prost scris: „împiedicat astfel de la propria sa realizare, Eugen Ionescu îmi apare şi ca reprezentativ pentru sterilitatea poziţiei celor care – ca şi el – ezită încă să se încadreze precis pe un drum de viaţă, oricare ar fi el. Cu condiţia să i se devoteze". Recomandare absurdă, fără noimă critică.

Ideea că Eugen Ionescu are talent, dar nu este serios şi nu crede în nimic revine în multe din notaţiile critice în marginea articolelor sale. Cineva îi reproşează (în *Rampa*, 25 martie 1936) că nu ştie să ia o carte aşa cum este şi ceea ce este, că foloseşte un stil catastrofic. Tot în *Rampa* (10 aprilie 1936) îl laudă că a devenit mai lucid şi mai obiectiv, dând, astfel, semne că „nihilistul, demonicul şi apologetul tuturor excentricităţilor de gust literar" o ia pe calea cea bună. Peste câtva timp (*Rampa*, 6 iunie 1936) i se impută, din nou, neseriozitatea, lipsa de convingeri, gratuitatea opiniilor şi este comparat cu I.L. Caragiale care, potrivit unei anecdote, laudă şi înjură o piesă de teatru în funcţie de partenerul de discuţie. Aşa, ca să contrazică, să tachineze şi să facă posibilă confruntarea. Nota din *Rampa* se încheie, dojenitor, cu interogaţia: „Eugen Ionescu, nu ţi se pare că faci la fel?...". Nu ştim ce răspuns a dat polemistul caragialesc Eugen Ionescu, dar ştim ce spune, în continuare, critica despre el. Ion Biberi este mai conciliant (*Le Moment. Journal de Bucarest*, nr. 709, 3 iullet, 1937): vede în eseurile din *Nu* „un fel de joc intelectual pur, fără semnificaţie şi fără consecinţe", un joc, totuşi, parţial valabil pentru că indică „o reacţie contra clişeului, refuzul de a accepta ceva fără o analiză prealabilă, efervescenţa continuă a unei inteligenţe care refuză să se fixeze, insatisfacţia funciară a unui scriitor care va ajunge, poate, la o mare realizare...". Observaţii de bun-simţ, previziune surprinzătoare.

13. Ce spun marii critici?
Reacţiile lui Pompiliu Constantinescu şi Şerban Cioculescu

Dar ce spun marii critici? Am semnalat regretul lui G. Călinescu din 1941 formulat într-o scurtă propoziţie. Mai înainte (1937), E. Lovinescu înregistrase în *Istoria literaturii române contemporane* (capitolul „Alţi critici") numele lui Eugen Ionescu alături de Octav Şuluţiu şi Lucian Boz, cu menţiunea „studios, vioi, dar fără nicio convingere în seriozitatea criticei". Impresia de neseriozitate este amplificată, se va vedea, în însemnările din *Agende literare*. Pompiliu Constantinescu şi Şerban Cioculescu acordă mai multă atenţie tânărului neserios, insurgent, egocentric. Cel dintâi publică în *Vremea* (24 iunie 1934) o cronică despre *Nu* cu un titlu care spune totul: *Eugen Ionescu sau marioneta propriei vanităţi*. Cartea este socotită, de la început, „un document sufletesc al celei mai incurabile vanităţi...". Analiza merge în aceeaşi direcţie: dl. E. Ionescu este „dezorientat", suferă de o maladie gravă (o patologică iubire de sine), unitatea lui de măsură este egocentrismul, criticul care contestă cu atâta nonşalanţă pe Arghezi şi Barbu este, în fapt, „o marionetă care se dă în spectacol", mărturisirile lui sunt „de vodevil", omul este în toate manifestările lui un megaloman, „un fanatic al micului său eu pe care-l transformă în criteriu de valorificare", pe scurt: Eugen Ionescu este un clovn şi are o filosofie de marionetă...

Judecăţi dure, propoziţii nimicitoare. Rareori cronicarul arată atâta iritare. Este limpede că turbulentul autor al volumului *Nu* l-a scos din fire pe seriosul, bine temperatul şi, de regulă, criticul drept Pompiliu Constantinescu. Iată ce concluzie trage el: „D. Ionescu devine înduioşător de autentic, lamentabil de sincer, erou plin de inimitabilile resurse comice, marionetă flască, trasă de sforile propriei vanităţi. Iată cum acel majusculat *Eu* de la-nceputul cărţii sale se dezumflă, cum victimele sale sunt răzbunate şi cum gravitatea sa de arhanghel purificator, în paradisul pierdut al criticii naţionale, se transformă într-o bruscă mascaradă. Avem toate motivele

să ne delectăm, să ne simţim chiar jenaţi de ripostele drastice cu care l-am întâmpinat. D. Eugen Ionescu nu este un critic, este un biet om într-o situaţie extrem de critică în domeniul criticei literare". Mai rău decât atât nu se poate spune despre un biet farsor egocentric, bolnav de toate vanităţile lumii literare...

Lipseşte ceva important din această cronică negativă: o judecată cât de cât argumentată despre calitatea scrisului ionescian. O carte de critică trebuie evaluată nu numai în funcţie de ideile sale, dar şi în funcţie de calitatea expresiei. Este lecţia pe care E. Lovinescu, maestrul spiritual al lui Pompiliu Constantinescu, o repetă ori de câte ori are prilejul. Elevul, enervat de obrăzniciile colegului de generaţie, uită lecţia şi transformă cronica în pamflet, imitând astfel stilul adversarului... Puţină ironie şi mai multă îngăduinţă faţă de aceste jocuri ale spiritului tânăr ar fi dat mai multă forţă şi credibilitate articolului îndreptăţit, altminteri, în planul judecăţii critice, să conteste verva şi gratuitatea contestatarului.

Ironia nu-i lipseşte, în schimb, lui Şerban Cioculescu, demisionarul din Comitetul citat. Cronica lui din *Adevărul* (22 august 1934) este mai temperată în stil şi dă judecăţi mai drepte despre talentul tânărului negativist. Pleacă de la convingerea că autorul eseurilor din *Nu* este un „cinic autentic", un lăudăros „cu intermitenţe şi luciditate", ceea ce este adevărat, cu menţiunea, totuşi, că cinismul este de cele mai multe ori afectat, dovadă faptul – semnalat în studiul de faţă – că omul cinic cade des în disperarea cea mai neagră. Altă observaţie fină a lui Şerban Cioculescu: „D. Eugen Ionescu joacă cu cărţile pe faţă. Chiar când trişează. E drept, uneori uită, din greşeală, fireşte, să ne avertizeze că măsluieşte". Ceea ce, iarăşi, este adevărat. Aceste „uitări", măsluiri, digresiuni impertinente fac suportabile, trebuie să admitem, frazele violente, ultimative din *Nu*. Un spirit liric priveşte cu ochi candizi, în astfel de clipe, din frazele eseistului jucăuş şi cinic...

Şerban Cioculescu surprinde aceste alternanţe de atitudini şi de stil şi le consemnează, la rândul lui, cu o ironie

aproape cordială. Nu respinge indignat, cum face colegul său de generație Pompiliu Constantinescu, aspirația „neo-junimistă" a tânărului *decapitator*, nu se supără prea tare nici de ceea ce criticul numește „maimuțărelile" lui Eugen Ionescu. Le privește de sus cu oarecare îngăduință și le socotește a fi expresia unui joc dublu, deliberat și gratuit. Portretul junelui cinic dublat de un sentimental în stare de panică existențială este reușit: „E doar un anarhic și în consecință un fantezist prevăzut cu calități de vervă adeseori remarcabile – scrie Șerban Cioculescu. Chiar când, frondeur, izbește cu praștia în dreapta și stânga, nimeni din cei ce «încasează» nu se supără. Ești cucerit de un râs irezistibil, care te dezarmează. Fără să fii vițiat de o respectabilitate prematură, de sclerozat, regreți numai că realele sale calități de vervă și de fantezie sunt puse în serviciul bârfelii, al mahalagismului, ca și cum în bâlciul vanităților s-ar adăuga construcția sa necesară, de strâmbături simiești ale unui colegian neemancipat de apucături puerile. O prea mare parte a cărții sale e presărată cu asemenea maimuțăreli nevrednice de inteligența și de talentul său. Căci, spre a fi drept, alta e pregătirea și stofa sa decât aceea a d-lui Mihail Ilovici. Câtă vreme d. Ilovici e neserios, cu toată cazna de a părea grav și doctrinal, dl. Eugen Ionescu, chiar când e frivol, permite anumite așteptări bune. Cu o condiție însă, pe care a presimțit-o însuși: să se devoteze, să se subordoneze, să se uite. Și-a dat dovezile sale de umorist într-o direcție străină umorului, critica. Să și le dezvolte unde se cuvine, în schiță, în satiră, în comedie, în versuri, cum a mai încercat (*Elegii pentru ființe mici*, 1931)".

Atenție la recomandarea făcută de acest critic care are reputația de a fi mai totdeauna „rău" (Șerban Cioculescu, bineînțeles): el recunoaște talentul umoristic al lui Eugen Ionescu, fantezia, verva, inteligența și-i cere să le dezvolte, nu în critică (unde e nevoie de seriozitate), ci acolo unde se cuvine: în schiță, în satiră, în comedie, în versuri... Intuiție formidabilă! Văzând-o (citind-o), îți vine să zici că merita ca Eugen Ionescu să scrie o carte atât de vulnerabilă (*Nu*) pentru a smulge unui critic așa de zgârcit cu laudele o previziune atât

de inspirată. Cu adevărat „frivolul" Eugen Ionescu a confirmat, după două decenii, în altă limbă, e drept (după exercițiul românesc din 1943: *Englezește fără profesor!*), „așteptările bune" pe care le consemna în 1934 criticul ce demisionase din Comitetul de premiere pentru a protesta împotriva unei cărți denigratoare. Sucit și miraculos mai poate fi destinul literar!

14. „Criticul profesional" și „criticul eseist". Părerea lui Vladimir Streinu despre „câtimea majoră de subiectivism" din Nu

Despre eseurile din *Nu* și, în chip special, despre atitudinea față de Arghezi se pronunță și Vladimir Streinu un an mai târziu: *Eugen Ionescu – comentar întâmplător* (...), articol reprodus în *Pagini de critică literară*, I, 1968. Tânărul Eugen Ionescu îl atacase vehement în legătură cu „geniul verbal" al lui Arghezi într-un articol din *Ideea românească* (nr. 2-4, iunie-august 1935). Criticul, ponderat și solemn ca de obicei, îi răspunde făcând în prealabil referiri la *Nu* și la „câtimea majoră de subiectivism" admisă de critica profesională. Face o diferență, nu știu cât de justă, între *criticul profesional* și *criticul eseist*. Cel dintâi „definește" (obiectul estetic), cel de al doilea „se definește pe sine mai mult decât exercițiul funcției sale permite"... Cât de reală, convingătoare este această clasificare? Ceva este de acceptat, și anume că eseistul este mai liber față de obiectul analizei și poate introduce, într-adevăr, o notă confesivă în comentariile sale. În rest, diferența nu este importantă. Cel care *definește* o operă sau un autor *se definește*, direct sau indirect, și pe sine.

Dar să admitem compartimentarea propusă de acest critic serios, iubitor de concepte, admirator moderat al modernității lirice. Eugen Ionescu intră, se înțelege, în categoria criticilor eseiști. Vladimir Streinu nu-l respinge *de plano*, cum face colegul și comilitonele său Pompiliu Constantinescu. Este chiar „amuzat" de răsfățurile tânărului eseist, de „zbenguiala" inteligenței sale și-i face un portret care împarte conștiincios luminile cu umbrele: „în genul acesta, Eugen Ionescu a scris o serie de schițe critice asupra scriitorilor contemporani de

mai mare circulaţie, vânându-le cu mare plăcere neglijenţele, adesea defectele constitutive. Am citit volumul său *Nu*, în care, dacă zbenguiala inteligenţei sale, incontestabil fermecătoare, ne-a amuzat, fără să ne reţină, n-am putut trece peste dovezile de justă direcţionare a intuiţiilor critice. Numai Eugen Ionescu se bucură diavoleşte şi se răsfaţă delicios când un scriitor consacrat a lăsat să i se vadă în ţinută vreun nasture descheiat, chiar în cazul când talia înaltă, văzută din spate, din profil sau faţă, nu suferă cu nimic, deoarece vestonul «la două rânduri» acoperă nasturele cu haz. Ba încă Eugen Ionescu, văzând, precum am spus, adesea just, privind adică reale deficienţe la un artist, le semnalează în joacă, aşa ca un copil, plin de viaţă, care ar bate un cerc incomplet. Dacă am fi scris despre volumul său, i-am fi lăudat farmecul de scriitor şi ascuţişul peniţei şi, cu aerul de rudă îndepărtată (putem să scriem astfel?), l-am fi certat puţin. Şi anume am fi căutat să-i arătăm că în jocul artei sunt unele lipsuri («constitutive», cum le-am numit), care asigură reuşita. Am putea imputa acrobatului, cu un picior mai scurt, că are această conformaţie tocmai cînd îşi izbuteşte «numărul» cu ajutorul ei?".

Portretul moral şi critic de mai sus priveşte, cum am precizat, pe autorul volumului *Nu*. Venind vorba de „geniul verbal" şi de ideea de perfecţiune (ambele traduse defavorabil de Eugen Ionescu), criticul seniorial Vladimir Streinu devine mai incisiv. Apără pe Arghezi, spunând că un „geniu verbal" este şi Eminescu, cu deosebirea că la Arghezi geniul se manifestă „instinctiv, nereflectat", în timp ce la Eminescu este expresia unei atitudini estetice premeditate. Remarcă discutabilă. Cum distingem geniul instinctiv de geniul esteticizant? Unde sfârşeşte instinctul şi începe reflecţia?... Chestiuni delicate în poezie. Esenţial este produsul geniului, cu alte vorbe: calitatea poemului... Dar aceste nuanţe nu interesează în cazul de faţă. Studiul meu urmăreşte altă temă, şi anume modul în care priveşte critica românească opera unui tânăr care pune totul în discuţie, începând cu critica literară ca atare şi încheind cu modelele literaturii contemporane.

Arghezi este cel dintâi nume contestat. Se va vedea într-un capitol ulterior că această contestaţie devine obsesivă. După serialul din *Nu*, vine rândul versurilor din *Cărticica de seară* pe care le laudă Vladimir Streinu. Eugen Ionescu le neagă cu aceeaşi vehemenţă („gingăşie făcută – izmeneală").

Replica lui Vladimir Streinu este mai degrabă o dojană amicală. Este limpede că-l simpatizează pe inteligentul, jucăuşul agresor şi crede în penitenţa, reconvertirea lui critică: „Cum n-a văzut Eugen Ionescu desenul exact al acestei împletituri de frăgezimi nu ştim; cum a trecut uşor peste nota specifică de vitalitate robustă a geniului verbal arghezian, peste contactul direct dintre conştiinţa poetului cu viaţa, ne explicăm numai prin deprinderea criticului de a spune mai întâi nu – un nu care să-i dea poate timp de reflecţie. Având un astfel de poet, e necuvenit lucru să-l necăjim cu paiul pe ceafă, să-l ciupim ştrengăreşte sau să căutăm a-l înjosi din distracţie. Pentru atitudinea de respingere nostimă a câtorva scriitori (nota comentată aici – este drept – nu are nicio nostimadă şi de aceea i se poate imputa în întregime), Eugen Ionescu nu prea e luat în serios. Şi e păcat atât de inteligenţa sa jucăuşe, cât şi de poetul subtilelor *Elegii pentru fiinţe mici*". Propoziţii, cum am zis, simpatic dojenitoare, puţin minimalizante, fantezie critică (*a necăji cu paiul pe ceafă, a ciupi ştrengăreşte* etc.) neobişnuită la un critic care foloseşte, de regulă, un stil ceremonios!

15. Apărarea sociologilor. Mircea Vulcănescu. Critica – o ascеză a spiritului. Ironia sofistică

În bătălia pentru *Nu* se amestecă şi filosofii culturii, sociologii, ideologii de stânga şi de dreapta. Cel mai hotărât în favoarea cărţii este Mircea Vulcănescu, pe care l-am semnalat de câteva ori în studiul de faţă. El nu-i, propriu-zis, critic literar, dar este un om cultivat cu deschidere spre mai multe domenii ale spiritului. A făcut parte din Comitetul de premiere şi, după ce a votat în favoarea colegului de generaţie, îşi justifică decizia într-un amplu articol publicat în *Familia*

(sept.-oct. 1934). Articolul reia, cu unele modificări, raportul prezentat în cadrul Comitetului citat mai sus. El examinează pe puncte conţinutul lucrării, „dialectica internă" a eseului, defineşte, apoi, natura criticii lui Eugen Ionescu („une critique de combat" – după vorba lui Thibaudet), în fine, remarcă „tipul de sensibilitate artistică şi literară" ce stă la baza cărţii... Toate acestea sunt spuse în stil grav, doctoral. Este limpede că Mircea Vulcănescu ia lucrurile în serios şi, potrivit metodei sale de analiză, încearcă să pună ordine în această carte suspectată de frivolitate. Apărarea se bizuie pe argumente solide de ordin filosofic. Cât de convingător este acest discurs serios, prea serios? Iată, în rezumat, ideile lui Mircea Vulcănescu:

1) *Nu* are ca scop principal „demascarea impostorului ce se ascunde grav sub numele de critică"; 2) eseul critic este, în fapt, jurnalul criticului care se simte împiedicat de circumstanţe să facă o critică dreaptă („o mişcare de critică la jurnale de critică [...], un proces de regresiune de la critica gata făcută la critica în curs de a se face – mişcarea spirituală care transformă, pe de o parte, eseul în «şantier» [...] şi care, pe de altă parte, îndrumează pe cititor către partea a doua a volumului în care lucrurile vor fi date pe faţă în alt plan"); 3) *Nu* este un protest, nu-i un simplu joc al spiritului, un act frivol, dimpotrivă – este „o maieutică a actului cu adevărat critic, o asceză, încercată de autor prin întoarcerea reflexivă asupra mobilelor care-l împing la această operaţie [...], chipul socratic ne flutură înaintea ochilor...".

Sunt şi alte motive invocate în favoarea cărţii. Rămânem la cele deja citate. Ce observăm? Dacă nu ţinem seama de prea marea solemnitate a propoziţiilor, observăm că motivaţiile lui Mircea Vulcănescu sunt corecte. Eugen Ionescu pune, într-adevăr, problema relativismului critic şi, în felul lui, dovedeşte că nu există un temei estetic pentru a justifica cu obiectivitate maximă judecata de valoare. Scepticism pe care îl manifestă, într-o formă şi mai categorică, un alt reprezentant al tinerei generaţii: Constantin Noica. Adevărată este şi ideea că, într-o viaţă literară în care acţionează cumetriile şi

rivalităţile literare, este greu să faci o critică obiectivă. Dar ce reprezintă, în fapt, obiectivitatea în critică? – întreabă Eugen Ionescu. Se ştie răspunsul său: obiectivitatea nu-i decât o formă organizată a subiectivităţii. Şi, oricât ar părea de uşuratic, acest punct de vedere este corect. Cu observaţia că subiectivitatea în critică operează, totuşi, cu anumite criterii şi este limitată de un număr de concepte estetice şi etice. Atât de puternice, arată E. Lovinescu, încât criticul autentic poate sugruma în el accesele de subiectivism şi se poate resemna în faţa adevărului estetic...

Să revenim la Mircea Vulcănescu. Citindu-i pledoaria, impresia pe care o avem este că, pentru a combate pe detractorii lui Eugen Ionescu, sociologul supralicitează latura filosofică a cărţii. El nu ezită să apropie ironia din *Nu* de *ironia sofistică* din dialogurile socratice ale lui Platon (din al doilea Hippias). O filiaţie intelectuală pe care o va relua, se va vedea, 30 de ani mai târziu Constantin Noica... Aşadar: nu este vorba în *Nu* de „aparenţele de joc uşuratic şi obraznic al unui om talentat care-şi îngăduie să spurce totul", ci de o constatare lucidă a relativităţii valorilor, de o asceză spirituală, de un spirit „bolnav de luciditate", de „un examen vectorial al instrumentului de cercetare", de o conştiinţă „tiranizată de scrupulul autenticităţii", pe scurt: de un intelectual „îmbolnăvit de acuitatea spiritului său discursiv", îngrijorat să nu devină un oarecare Monsieur Teste... În concluzie:

„În dosul fanfaronadelor, al «boutade»-lor, al prozelor şi a îndrăznelilor stă, deci, la Eugen Ionescu, ca şi la Jean Cocteau – cu care de altfel poezia *Falsului itinerar critic* are adânci înrudiri spirituale – o neînfrântă voinţă de adevăr, de precizie, de claritate, care dă nu ştiu ce aer montaignian şi socratic lucrării sale". Sunt propoziţiile cele mai favorabile, mai *înalte* ce s-au spus despre o carte ce ia totul în deriziune. Culmea este că propoziţiile nu sunt cu totul gratuite. Mircea Vulcănescu are, în bună parte, dreptate. Încearcă să surprindă partea ascunsă a spiritului ludic, paradoxal, versatil. Şi află o filosofie de existenţă şi o reţea de concepte acolo unde alţii nu văd decât bufoneriile unui tânăr umanist. Ideea unui

Eugen Ionescu – filosof autentic va fi reluată de curând de Marta Petreu. Să vedem cu câtă îndreptățire.

Demonstrația lui Mircea Vulcănescu ignoră însă ceva important în discursul ionescian, și anume latura carnavalescă. *Nu* este, totuși, un joc al spiritului, eseurile au – orice am zice – o notă teatrală, autorul se ia, dar mai ales nu se ia în serios, criticului care zice un hotărât *nu* valorilor literare ale momentului îi place să se amuze, să dovedească faptul că nu există adevăr absolut în critică, există doar *adevărul* pe care vrea criticul să-l impună... Această jumătate de simbol (jumătatea ludică) pe care o reclamă Șerban Cioculescu și Pompiliu Constantinescu este tot atât de reală ca și cealaltă parte a simbolului (jumătatea socratică) pe care o susține cu atâta știință și determinare afectivă sociologul Mircea Vulcănescu, singurul om de sistem într-o generație intelectuală care detestă în modul cel mai categoric filosofia de sistem.

Oricum am judeca lucrurile, un fapt este sigur: Mircea Vulcănescu este cel dintâi care atrage atenția că *Nu* este o carte secretă (o carte cu un plan de profunzime) și că omul de la suprafața frazelor nu este numai ceea ce pare a fi... „Farsorul", demoniacul teatral, tânărul capricios, impostorul inteligent cu fantezia neagră ascunde în cămara textului un filosof de tip sofistic și existențialist. O combinație originală – avertizează sociologul interesat de „chipurile spirituale" și de „ispitele" (așa le spunea el) ale omului românesc.

16. Critica literară ca terapeutică morală. Denunțarea „mahalalei literare". Traian Herseni

De bine despre Eugen Ionescu vorbește și alt sociolog, Traian Herseni, în *Azi* (an. III, nr. 4, oct. 1934), cu mai puțină dialectică decât Mircea Vulcănescu, dar cu aceeași determinare. Articolul se cheamă: *Doi eseiști și Eugen Ionescu*. Eseiștii sunt Noica și Cioran. Convingerea recenzentului este că Eugen Ionescu are dreptate chiar atunci când nu are dreptate. De pildă, atunci când zice că nu crede în valoarea criticii. Dacă nu crede în critică, atunci cum să credem în

critica pe care o face? Un sofism, într-adevăr, delicios. Eugen Ionescu „se roade în realitate pe sine", mai scrie Herseni, îşi mărturiseşte păcatele (prefăcătoriile) şi, dacă le mărturiseşte, trebuie să fie iertat: „Eugen Ionescu e sever şi neînduplecat până la brutalitate, dar face bine. E singura cale, absolut singura, pentru creaţia unei culturi autentice şi construcţia spirituală adevărată. Destructivi suntem toţi ceilalţi cari, dintr-o solidaritate greşit înţeleasă de generaţie, cenaclu, cafenea sau alte asemenea lucruri străine de cultură şi adevăr, ne lăudăm cu neruşinare şi ne trâmbiţăm reciproc succesele şi meritele iluzorii. Ca să-şi asigure independenţa de gândire, de judecată şi atitudine critică, Eugen Ionescu şi-a bârfit toţi prietenii, a denunţat toate secretele politicei literare şi a divulgat cu o sinceritate unică în literatura noastră toate moravurile mahalalei literare bucureştene. Dacă s-ar mai găsi câţiva cari să facă la fel, s-ar distruge atâtea năravuri urâte care caută să se constituiască în tradiţie – şi fără îndoială ar fi cea mai de seamă operă constructivă a vremii: am asigura celor de după noi o temelie reală. Cultura nu se ţese pe prietenii, pe interese de clică [...]. Eugen Ionescu e un produs al maidanelor noastre literare, dar un produs care se revoltă, care ne stârneşte just şi fără teamă, cu nemaipomenită luciditate, oprobriul şi răspunderea în faţă".

O apărare, trebuie să recunoaştem, destul de curioasă. Eugen Ionescu „produs al maidanelor noastre literare", un produs care se revoltă şi, prin aceasta, se mântuieşte?... Faptele pot fi judecate şi aşa, dar, de le acceptăm, unde se află *asceza spirituală, spiritul socratic,* omul cu acces la metafizica existenţei? Sociologul Traian Herseni îl ignoră... Îl acceptă pe celălalt Eugen Ionescu, scriitorul care se confesează şi denunţă morvurile mahalalei literare bucureştene.

În acest chip şi sub aceste înfăţişări primeşte critica românească pe eseistul inobedient Eugen Ionescu. Unii văd în el un histrion inteligent şi inventiv, un demon jucăuş, alţii (mai puţini, e drept) descoperă un spirit montaignian, cum zice Vulcănescu, preocupat de fundamentele lumii şi de metafizica existenţei. Lipsesc din acest tablou, în afară de

Mircea Vulcănescu, tinerii filosofi şi scriitori din generaţia lui Eugen Ionescu. Despre ei va fi vorba în alt capitol al cărţii, acolo unde vor fi reconstituite relaţiile imprevizibilului Eugen Ionescu cu „generaţioniştii", îndeosebi cu Noica, Eliade şi Cioran...

V

Ce-i place, dar mai ales ce nu-i place tânărului Eugen Ionescu (I)

> „Ideile noastre sunt, pe plan logic, expresiile sentimentelor noastre [...], sistemele de filosofie sunt dictate de temperament [...], există un adevăr: adevărul meu."

Însemnările critice care n-au intrat în volumul *Nu* (1934), precum şi cele publicate ulterior[1] nu modifică, în esenţă, imaginea tânărului intelectual care se îndoieşte de toate şi ia totul în răspăr. Inclusiv propria disperare. Într-un loc vorbeşte de „un cabotinaj al disperării" şi, ţinând seama de judecăţile contradictorii pe care le dă despre acelaşi subiect, putem spune că Eugen Ionescu intră şi el în această comedie: îi place spectacolul şi, în consecinţă, îşi pune în scenă indignările, radicalismul moral şi estetic, în fine, joacă puţin exasperarea pe care, în mod sigur, o trăieşte. Articolele alcătuiesc, prin nota lor confesivă, cum am precizat deja, un *jurnal public* în care neliniştile existenţiale se amestecă în chip programatic cu reflecţiile literare şi morale. Faptul este de ordinul evidenţei. Oricare ar fi tema în discuţie, criticul ajunge la problemele personale. Nu concepe alt tip de discurs

[1] Strânse în două volume, sub titlul *Război cu toată lumea*, de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, la Editura Humanitas, 1992. Altele (aprox. 250 de pagini) au fost depistate de Marin Diaconu şi sunt publicate în *Caiete critice* (nr. 1-12, 2009 şi următoarele).

decât acela la persoana întâi singular, iar când, obligat de subiect (biografia romanţată şi umoristică a lui Victor Hugo), este nevoit să vorbească la persoana a III-a, comentează ironic faptele, dă judecăţi morale defăimătoare, în fine, caută să-şi ridiculizeze personajul. Nu-i plac, de altfel, criticii obiectivi şi, în fapt, nici nu crede că poate exista o critică obiectivă. Printre primele propoziţii pe care le citim în *Război cu toată lumea* este una care anunţă, sus şi tare, ca să nu fie nicio ambiguitate, că el, Eugen Ionescu, consideră că „ideile noastre sunt, pe plan logic, expresiile sentimentelor noastre" şi că „sistemele de filosofie sunt dictate de temperament". Pe scurt: „există un adevăr: adevărul meu...".

Ce-am putea replica tânărului Eugen Ionescu (articolul este din 1930; comentatorul lui Valéry are, aşadar, 21 de ani)?... Îi putem contesta aproape toate propoziţiile, dar, dacă am face acest lucru, am cădea într-o capcană din care nu ştiu cum am mai putea ieşi uşor. Autorul ne-a avertizat deja că nu crede decât în adevărul lui şi, în consecinţă, are dreptul să spună orice... Inclusiv un neadevăr. Subiectivitatea, odată acceptată, poate justifica, în fond, orice. G. Călinescu introduce în discuţie, cam în acelaşi timp, noţiunea de *obiectivitate a subiectivităţii*, subliniind astfel tendinţa spiritului critic, fatal subiectiv, de a pune ordine în impresii şi de a limita arbitrariul, capriciul, orgoliul, improvizaţia... Aşa că este mai de folos nu să-l contrazicem pe criticul Eugen Ionescu care nu crede în obiectivitatea actului critic, ci să reconstituim pe cât este posibil graficul fantasmelor, judecăţilor sale subiective. Spiritul critic al tânărului publicist este, de altminteri, imprevizibil, în veşnică mişcare, caută mereu şi, evident, găseşte motive să se indigneze, să refuze, să protesteze... Este în acest radicalism moral şi o notă de inocenţă şi, cum am precizat, o notă de spectacol, un exerciţiu când vesel, când grav, cu accente de panică existenţială. Exact ca în *Nu*, unde partea cea mai interesantă este, am dovedit, jurnalul existenţial şi metafizic din interior. Spectacolul se amplifică în aceste însemnări ocazionale, disparate, cu salturi uriaşe de la o stare de spirit la alta.

N-ar fi bine, totuşi, dacă nu l-am lua în serios pe criticul Eugen Ionescu care, jucându-se, protestând, provocând modelele, spune uneori lucruri foarte serioase şi originale despre literatura română. Urmărindu-le cu atenţie, putem face, la urmă, un portret acestui tânăr intelectual nemulţumit cu statutul lui într-o cultură pe care o consideră minoră şi iremediabil marginală. Când neagă, cu atâta obstinaţie, poezia lui Arghezi şi ia în râs mai toată literatura română, nu se poate bănui că în impertinentul comentator se află virtual un geniu dramatic. Contemporanii văd în el doar un posibil critic literar care se îndoieşte până şi de îndoielile sale estetice. Ce poţi aştepta de la el?

1. Arta nu poate fi decât biografie: descriere, cuprindere a vieţii. Esteticul ne poate salva „de lumea în care ne uităm"

Să sistematizăm, mai întâi, ideile sale estetice. Am reţinut deja una sau chiar două: adevărul este totdeauna subiectiv când este vorba de artă (ceea ce, în principiu, este adevărat) şi ideile noastre au, iarăşi, mai totdeauna, culorile temperamentului nostru. Ceea ce este discutabil, dar nu fără o anumită motivaţie din moment ce, de ne amintim bine, chiar Nietzsche zice că orice filosofie exprimă direct sau indirect biografia filosofului. Chestiuni, repet, controversate, teorii care vin şi revin... Mai departe: Eugen Ionescu crede că individul se poate elibera sau se poate regăsi în plenitudinea sa prin „înţelegerea estetică a lumii". Esteticul, care vasăzică, poate revela esenţa noastră intimă, ne poate salva de „lumea în care *ne uităm*"... Lumea în care *ne uităm*!... Splendid spus! Lumea, adică, în care purtăm o mască, ne mişcăm împovăraţi de convenţii... Arta ne poate elibera: „Prin artă, desocializare. Regăsire unică şi unic posibilă. Şi sunt diferite trepte sau diferite drumuri către regăsirea individualităţii noastre primordiale: spre eliberarea de cultură şi convenţional. Căci în pura viziune estetică nu există convenţie; sau sugestie; sau imitaţie. Este aici viaţa liberă, gratuită, independentă desăvârşit: evadare. Clipă în care dispare duhul colectiv şi în

care duhul individual străluminează în deplină puritate: curat, clar, liber. În desăvârşirea privirei estetice – dominarea minunată a socialului; a moralului; a relativului. Moment în care ne regăsim pe noi, uitând, de astă dată, masca socialului. Şi trecătoare, dar străluminoasă totodată clipă de pace (fiind regăsire şi libertate), de revelaţie: inspiraţie!...".

Cât de real şi cât de profund este acest proces, cât de liberi ne poate face arta, cum ne poate salva? Nu putem şti cu precizie, dar ce ştim este că soluţia lui Eugen Ionescu (n-a inventat-o, de bună seamă, el) este, cu o veche formulă morală, o frumoasă soluţie idealistă: arta ca „regăsire unică şi unic posibilă". Admirabil şi, încă o dată, surprinzător pentru cine se îndoieşte, ca Eugen Ionescu, de toate câte există...

Altă idee care se repetă este aceea, deja enunţată, privitor la natura biografică a creaţiei. Pare curioasă această insistenţă la cineva care îl citeşte şi-l admiră pe Proust. Eugen Ionescu nu-l urmează însă în privinţa disocierii dintre *eul biografic* şi *eul profund* din *Contre Sainte-Beuve* (cartea, ca atare, apare în jurul anului 1950, dar articolele din interior fuseseră publicate de Proust înainte de 1910)... O idee care circula, oricum, în epocă (Valéry, pe care E. Ionescu îl citează des, este apostolul ei, zicând că poemul nu are propriu-zis un autor, că biografia scriitorului este fără importanţă şi că singurul punct de reper pentru opera de artă este *eul pur*!). Tânărul Eugen Ionescu n-o acceptă. Crede că biografia este esenţială în poezie, roman, jurnalul intim (genul pe care îl recomandă şi pe care, în fapt, îl practică în această perioadă), argumentând că, acolo unde nu este un conţinut de viaţă, o experienţă individualizată, nu este nici interes pentru artă. Ceea ce, cu unele nuanţe, este adevărat, cu observaţia că între *conţinutul de viaţă* şi opera de artă propriu-zisă este o distanţă marcată de o suită de trepte...

Eugen Ionescu forţează însă lucrurile şi, în stilul său ultimativ, scrie (27 nov. 1932) că arta „nu poate fi altceva decât biografie: descriere, cuprindere a vieţii". Şi adaugă: „nici nu înţeleg ce alt interes îmi poate prezenta poezia, romanul, jurnalul care nu sunt biografii, autobiografii [...],

dar, iarăşi, este just că nu tot ce este strict biografic are, prin asta, şi o justificare estetică; măsura nu-mi pare a fi în obiect, ci în subiect; există o ierarhie a temperaturii, a incandescenţelor, a fervorilor". Precizările din ultimele propoziţii nuanţează ideea categorică, prea categorică dinainte (arta = biografie). Arta nu-i biografie, desigur, dar poate porni de la biografie şi, în mod cert, poate cuprinde un *conţinut de viaţă*, o experienţă personală... Chestiuni complexe, inepuizabile, estetica trăieşte, de secole, din aproximarea lor. Ce-i curios este faptul că Eugen Ionescu, care atacă mereu poziţiile conservatoare în literatură, adoptă, aici, o atitudine mai degrabă conservatoare în raport cu mişcarea de idei din epocă. Nu este unica situaţie în care se desparte de epoca sa. Se desparte, cum am zis, şi de sine, dovedind, de pildă, că literatura *nu conţine viaţă*, că poezia nu trebuie judecată în raport cu viaţa pe care o conţine (dacă o conţine), ci în raport cu ea însăşi. Susţine acest punct de vedere, mai apropiat de ideile modernităţii, într-un articol din 1931 (*Facla*, 12 oct.) intitulat *Contra literaturii*. Poezia, zice el, nu exprimă realitatea, ci o „realitate convenţională, profesională: realitatea literară". Şi în acelaşi sens: „poezia este cultură; ea nu este înţeleasă – şi nu îşi are rostul – decât în mersul şi în ritmul unei tradiţii şi al unei tehnice; poetul nu învaţă de la viaţă, dar de la meşteri, de la literatură [...]; poezia (propriu-zis: literatura) nu poate fi pusă în faţa vieţii şi judecată prin ea; poezia trebuie pusă în faţa culturii, în faţa tehnicii literare şi în raport cu tehnica literară judecată...". Toate propoziţiile sunt corecte aici. Mai puţin, poate, cea care urmează: „literatura nu conţine viaţă [...], ci pură tehnică, mecanică exterioară". Da şi nu. Literatura este, într-adevăr, pură tehnică, dacă judecăm structurile ei, cum au făcut mai târziu „formaliştii" (structuraliştii). Literatura cuprinde, totuşi, *un conţinut de viaţă* (cum a dovedit chiar Eugen Ionescu în alt moment de meditaţie!), dacă luăm în seamă substanţa ei. O imagine, o fantasmă, un sens, bineînţeles al realului, acela pe care îl construieşte creatorul.

Alte opinii din această fază privesc aspectele particulare ale genurilor literare sau noţiuni mai vagi, cum ar fi

dificultatea în poezie, ideea de impersonalitate sau de scop în artă. Noţiuni generale, noţiuni recurente în estetică. Eugen Ionescu nu are o teorie originală în privinţa lor, nuanţează doar un sens sau altul. Scopul poeziei îi pare, de pildă, acela de *a elibera* şi *configura* individul (subiectul). „Perfect act de narcisism", scrie el, în termenii lui Ion Barbu şi, în genere, în termenii poeziei pure, concept larg dezbătut în epocă (un concept pe care, se va vedea, Eugen Ionescu îl respinge în mai multe rânduri; deocamdată, din raţiuni de demonstraţie, îl acceptă). În privinţa *dificultăţii în literatură*, tânărul critic judecă drept, despărţind ermetismul gramatical (cum îi zice G. Călinescu) de ermetismul corespondenţelor, sensurilor, sugestiilor din interiorul textului. Pentru primul aspect, găseşte o explicaţie reuşită: „ca să fac un paradox, aş putea scrie că nimic nu este mai facil decât dificilul: cu o cheie poţi descuia uşile toate şi cu o identică broască, a poeziei hermetice. Odăile nu sunt – le vezi! – mai bine mobilate: uneori mai prost" (*România literară*, 23 aprilie 1932).

Dar dificultatea de tip Mallarmé sau Ion Barbu? Fără a cita aceste nume, Eugen Ionescu vorbeşte de imixtiunea (nefericită) a logicii în estetică şi a filosofiei (proaste) în lirică. Justificarea lui este vagă: „adevăratul sens al dificilului îmi pare a fi disciplina integrării momentului meu particular sufletesc în cuvântul simplu ca atâtea altele; autenticitatea emoţiei sau elevaţia spirituală se revelează, dindărătul sau deasupra cuvântului, care nu epuizează nimic, dar care sugerează şi care este depăşit de sensul interior". Ce se reţine de aici este faptul că, în poezie, cuvântul sugerează ceva (ceva ce cititorul percepe), dar că există şi alte rânduri de ambiguităţi pe care le creează cuvântul, uneori în afara voinţei autorului. Este *îndepărtarea* de care vorbesc stilisticienii sau *dubla înstrăinare* de limbajul comun, de care vorbesc criticii literari: înstrăinarea de sensul literar acceptat de toată lumea şi, a doua înstrăinare, de sensul dat de poet: o creaţie involuntară, incontrolabilă, accesibilă până la un punct lectorului cu o imaginaţie bogată. Acest strat al ambiguităţilor asigură longevitatea poemului, ermetic sau neermetic... În

fond, orice mare poezie este într-un grad sau altul dificilă şi nu-şi epuizează, la o simplă lectură, toate sensurile...

M-am îndepărtat de demonstraţia lui Eugen Ionescu, dar nu de temele sale. Să reţinem faptul că, în acest plan estetic general, el judecă bine lucrurile. Nu-i plac poeţii facil dificili, s-a văzut, nu-i plac poeţii filosofi, atunci când sunt proşti filosofi, nu-i plac, în fine, poeţii retorici de niciun fel. Nici chiar cei care speculează (retorizează) valorile spirituale... „Nu exclud – zice el – marile sensuri şi marile corespondenţe, după cum nici valorile spirituale; dar tema filosofică nu îşi poate căpăta o justificare lirică decât dacă poate fi cuprinsă de momentul particular al unui dramatism sufletesc". Judecată corectă. Filosofia nu are o justificare în lirică decât în măsura în care exprimă o viziune individuală a creaţiei (cazul Eminescu) şi angajează o dramă existenţială. Tudor Vianu a dovedit complexitatea acestei relaţii într-un studiu, de nu mă înşel, din anii '30. Marcel Raymond disociază, în legătură cu acelaşi subiect, metafizica poetului de metafizica filosofului într-o carte pe care Eugen Ionescu a citit-o, în mod indubitabil: *De Baudelaire au surréalisme* (1933). Ideile circulă în epocă şi tânărul Eugen Ionescu nu stă izolat de ele, chiar dacă prima lui reacţie este să le conteste. Cel puţin pentru o vreme.

2. Un tânăr „cumplit de fricos"

Mai bogate, mai originale sunt reacţiile lui Eugen Ionescu în spaţiul propriu-zis al literaturii. Aici reputaţia lui de tânăr intelectual aflat mai totdeauna împotriva curentului general creşte. Articolele sunt, de regulă, foarte bătăioase, inconformiste, de cele mai multe ori provocatoare... Mai întâi însemnările despre poezie. Eugen Ionescu este un cititor bun de poezie, dar – se va vedea de îndată – este un judecător capricios al poeţilor. Nu-i place, de pildă, Walt Whitman şi nu-i place, în genere, poezia retorică din mai multe motive: „poezia retorică este pură enunţare; nu este decât punct de plecare, dar nu cristalizare estetică; proiectarea eului, la retor,

este obsesie [...]; sentimentele, deşi de rudenie poetică, nu rămân decât motive; nefructificate, fiind nerepliate asupra lor înşile...". Poate că aşa stau lucrurile, dar întrebarea este dacă poemul whitmanian este atins de toate aceste păcate?! Nu există în versurile lui semne de cristalizare estetică? Ca să-l credem, ar trebui ca Eugen Ionescu să dea dovezi. Altminteri rămâne şi el pe treapta de „pură enunţare"... Reţinem, totuşi, că retorismul nu-i bun în poezie şi că, în genere, poezia retorică este „o epuizare deplină" (de teme, idei, sentimente), nu – cum ar trebui – „o sublimare estetică" (*Epoca*, 13 sept. 1930).

La acest punct, observaţiile criticului de 21 de ani sunt juste. Comentatorul are dreptate şi atunci când spune (*Facla*, 7 sept. 1931) că ideile se devalorizează în poezie şi că, în principiu, „poezia nu are valoare prin ideologia incidental cuprinsă". Principiul se aplică literaturii, în genere, nu numai poeziei. Eugen Ionescu revine asupra acestei chestiuni într-o cronică la romanul *Copilăria unui netrebnic* de Ion Călugăru (*Facla*, 6 aprilie 1936). Nu sunt, în acest comentariu, teorii inedite, dar sunt idei care trebuie spuse din când în când. Tânărul critic face acest exerciţiu sanitar. Sanitar şi salutar pentru că prejudecăţile, erorile vin şi revin în publicistica literară. Prejudecata, de pildă, că ideologia intră în ecuaţia valorii estetice. Ea va domina, în deceniile postbelice, gândirea critică românească. În 1936, ideologia literaturii este încă o temă de discuţie, nu un punct într-un canon represiv, cum va fi în epoca postbelică. Şi încă o precizare: în 1936, politicul, ideologicul încep să exercite deja presiuni asupra esteticului ca urmare a confruntării dintre cele două sisteme totalitare. „Fricosul" Eugen Ionescu, cum îl încondeiază E. Lovinescu în carnetele secrete, se arată vigilent: o carte nu are valoare prin ideologia pe care o exprimă, ci prin dimensiunea omenescului, prin „ideile devenite sentimente, devenite sânge şi carne". Aşadar, literatura nu se poate substitui ideologiei şi nu poate fi sluga ideologiei: „Nu ştiu de ce nu sunt ispitit să spun că literatura nu poate fi ideologică, pentru că ar fi inumană, într-atât de mult îmi pare că

sentimentele, suferinţele, bucuriile, plângerile, nostalgiile paradisului pierdut constituie substanţa omenescului. S-a contestat uneori autonomia literaturii; s-a spus, de pildă, că este epuizată prin istorie, psihologie, ştiinţă, metafizică, sociologie, economie, că este datoare tuturor, că împrumută tuturora ca să-şi constituie un inautentic corp. În realitate, literatura este aceea care împrumută tuturora, pentru că ea este însăşi substanţa vieţii, pentru că «emoţiile sentimentale», pe care numai ea le exprimă, sunt generatoarele tuturor formelor de activitate umane. Cu o condiţie: să nu înceapă ea, să nu vrea să îndeplinească rolurile pe care ea trebuie numai să le transmită". Acest discurs, ultimativ, precede, să nu uităm, o cronică literară. Este modul lui Eugen Ionescu de a-şi defini o estetică, deşi nu crede prea mult în ea.

3. A fi tânăr înseamnă a avea geniu. Demonizarea lui Arghezi

Revenim la cazul Arghezi, subiect de veşnică provocare pentru tânărul comentator. În *Nu*, s-a putut constata, îl demontează piesă cu piesă şi, la urmă, statuia sfărâmată începe să-i placă... Dar nu de tot şi nu pentru multă vreme. Arghezi rămâne pentru Eugen Ionescu marea provocare, demonul pe care vrea să-l denunţe, marele impostor, în fine, falsul model liric cu care se confruntă. Am urmărit în cele două volume din *Război cu toată lumea*, în alte articole ce n-au fost cuprinse în aceste culegeri, cronologia acestei obsesii. Căci este, repet, o veritabilă obsesie... M-am întrebat ce o provoacă, de unde vine atâta înverşunare, cât este frondă tinerească şi câtă convingere este în acest discurs negativ îndreptat împotriva unui mare poet?! N-am găsit altă explicaţie decât următoarea: Eugen Ionescu îşi creează câteva modele negative în funcţie de care respinge ideea de autoritate în literatură. Victor Hugo este unul, Arghezi ilustrează un anti-model similar în spaţiul românesc. O psihologie de generaţie, o intoleranţă care se asociază cu ideea că a fi tânăr este un imens privilegiu. În primul rând, privilegiul de a

avea geniu. Iar geniul tânăr are datoria să conteste modelele instalate în literatură. Eugen Ionescu nu este singurul, în generaţia sa, care gândeşte astfel. Vorbind de generaţia tânără din anii '30, Cioran scrie în *Exercices d'admirations* (1986): „lupta dintre generaţii ne apărea atunci ca o cheie a tuturor conflictelor, ca un principiu explicativ al evenimentelor. A fi tânăr însemna pentru noi, în vremea aceea, a avea geniu [...]. Infatuarea noastră era o exasperare". În fine, venind vorba de Arghezi, Cioran spune: „mare poet al cărui singur cusur era de a fi recunoscut, consacrat".

Arghezi este o fantasmă care-l bântuie, pur şi simplu, pe tânărul Ionescu. Şi de câte ori apare, o demască, o demonizează. Venind vorba (*Facla*, 7 sept. 1931) de epigonism şi efemeritate în poezie, cine poate ilustra mai bine aceste căderi ale lirismului românesc? Arghezi, bineînţeles. Este pus în rând cu Minulescu şi denunţat ca „unul dintre cei mai efemeri" autori contemporani: ar fi produs epigoni şi acest fapt este încă o dovadă că poetul lăudat de toată lumea nu are substanţă şi, imitat, se epuizează repede...

Cum să comentăm, la rândul nostru, aceste remarci tranşante şi evident nedrepte? Doar atât: Arghezi nu are epigoni, tocmai pentru că este un poet complex şi formula lui lirică este atât de originală încât, imitată, se vede cu ochiul liber. Şi, chiar dacă ar fi avut epigoni, n-ar fi o probă că lirismul său este lipsit de profunzime şi complexitate. Mai toţi marii poeţi (Eminescu este un exemplu) creează o şcoală şi, în interiorul şcolii, un număr de imitatori. Arghezi, în chip excepţional, n-a creat o şcoală din pricina singularităţii limbajului său liric, dar a influenţat, negreşit, evoluţia lirismului românesc prin alte elemente... El a jucat rolul, în secolul XX, de catalizator: în funcţie de el se fac şi se desfac toate şcolile poetice şi, tot în funcţie de el, critica literară face clasamentele poeţilor din epocă. Arghezi nu-i, apoi, un poet efemer, ca dovadă că, după un secol de la debutul lui în *Linia dreaptă* (atunci când Arghezi devine *arghezian!*), critica literară continuă să discute despre el. Aşa că Eugen Ionescu n-o brodeşte, deocamdată, cu Arghezi – poet efemer.

Apare o nouă sintagmă: Arghezi „geniu verbal", pusă în circulaţie de Vladimir Streinu şi reluată ulterior de alţi critici. Eugen Ionescu prinde din zbor formula şi o întoarce spre un sens peiorativ (*Facla*, 25 aug. 1935): *geniu verbal* înseamnă *verbalism*, cu alte cuvinte ceva care rămâne „pe un plan iremediabil inferior şi rudimentar [...], se află, adică, doar cu o intensitate mai mare, pe treapta inventivităţii verbale a crevediilor şi a birjarilor «care ştiu să-njure bine», foarte exercitaţi în acest gen şi stil de inventivitate verbală...". Aşadar: Arghezi în rând, în ceea ce priveşte geniul verbal, cu birjarii şi cu versificatorii care îi imită fără talent. Nu-i prea mult, nu-i o analogie absurdă? Vladimir Streinu vorbeşte, apoi, de *perfecţiunea versului arghezian*. Eugen Ionescu acceptă termenul şi îl acuză numaidecât pe Arghezi „de perfectă mediocritate". Adică: „tocmai ceea ce înţelegem prin trucul arghezian, prin clişeu, reţetă, uşurinţă manuală, dexteritate, răceală, lipsă de participare, de spiritualitate, constitutive calităţi ale tehnicii argheziene. În sensul acesta, Arghezi nu este niciodată *imperfect*. Căci este prea mediocru pentru a fi imperfect, prea mecanic, prea tehnic pentru a fi imperfect. Lucrează (de altfel se laudă singur) cu cuvintele cum ar fi cu cuburile sau cu bilele". Şi mai departe: Arghezi „este cu desăvârşire lipsit de imperfecţii, Arghezi nu greşeşte niciodată, spune totdeauna ce vrea, pentru că nu are niciodată ce să spună: niciun tumult, niciun mister, nicio îndoială, nicio nedumerire, niciun lucru obscur. Cu alte cuvinte, opera literară trebuie să fie expresia imperfectă a unor viziuni, experienţe totale, perfecte («poeziile nu sunt versuri, poeziile sunt experienţe», spunea Rilke). La Arghezi însă, nu putem vedea decât expresia perfectă a unor trăiri, viziuni, experienţe imperfecte: semnul cel mai clar al mediocrităţii, al vieţii exterioare, aspirituale, plastice, materiale. Dacă gingăşia argheziană este *izmeneală*, e pentru că este «făcută», perfectă. Mi se pare semnificativ, de altfel, şi întristător faptul că acel care a scris că este «ţepos şi aspru în îndârjirea-i vie» pozează în împăcat assisi-an sau numai biblic sau jammist cu lucrurile. Între aceste stări, nu cred că este trecere, ci contradicţie

interioară definitivă. Arghezi nu s-a împăcat cu Dumnezeu decât ca să-şi renoveze literatura epuizată, după cum când era baudelairian i se părea că demonismul ar avea succes literar".

În concluzie, Arghezi n-ar fi un poet original pentru că nu-i un poet autentic, nu „greşeşte" niciodată pentru că este mediocru, scrie bine pentru că nu are ce spune, trece de la demonismul baudelairian la poezia religioasă pentru că aşa este moda şi, dacă aşa este moda, ea trebuie urmată pentru a avea succes, în fine, Arghezi afectează gingăşia, iubirea „assisiană", în realitate – să se ştie, odată pentru totdeauna – Arghezi este „rotofei, prolix, pornograf, palavragiu"... Este limpede: Arghezi reprezintă în ochii lui Eugen Ionescu impostura totală în literele române. Şi câtă vreme va fi socotit un etalon, zice tânărul călău, literatura română „nu va putea juca nicicând un rol cât de mărunt în cultura universală"... Propoziţie teribilă!

Procesul lui Arghezi nu se opreşte aici. Intervine „alt cap de turc", adică alt apărător al lui Arghezi (Şerban Cioculescu) şi simţul polemic al lui Eugen Ionescu, o vreme aţipit, se trezeşte din nou. A spus cândva (a spus-o, în fapt, mereu, de o sută de ori!) că Arghezi nu este modern şi că n-a inovat nimic; iar când pare că a schimbat ceva în versul românesc, a luat, în realitate, de la alţii; de la Vinea şi Tzara, de pildă... Şerban Cioculescu combate această idee şi, după ce Eugen Ionescu dovedeşte cât de ridicol este s-o combaţi, trage următoarea concluzie: Arghezi este „un tehnician literar reacţionar în timpul modernismului şi este modern după modernism, căci modernismul nu are nevoie de el, când lupta este câştigată", în fine, „locul lui Arghezi nu există nicăieri în istoria tehnicii poetice"...

Aşa să fie? Să recapitulăm: modernismul românesc începe, nesigur, cu Macedonski din faza *Excelsior*, continuă cu Bacovia, cel dintâi (în 1902-1903) care schimbă radical structura discursului liric, renunţând la reveria fastuoasă a romantismului şi, în genere, la marile concepte; simbolismul românesc se nuanţează, apoi, şi se diversifică prin jocurile verbale şi baladele sentimentale ale lui Minulescu şi ale

simboliştilor minori, dar cel care cuprinde marile teme ale modernităţii (de la metafizică la poezia urâtului) şi impune un nou limbaj în poezia românească este chiar acest „tehnician reacţionar" pentru care Eugen Ionescu nu are ochi să-l vadă şi îşi astupă ca Ulise urechile cu ceară pentru a nu auzi sirenele versului său muzical: efemerul, retoricul, impostorul Arghezi....

Demitizarea Marelui Satan continuă. Caracostea publică un studiu (*Prolegomena arghezianã*) în care discută problema modernismului şi tradiţionalismului românesc. Îi recunoaşte autorului *Cuvintelor potrivite* calitatea de „poet al imaginii". Ceea ce este, în fapt, de ordinul evidenţei. Eugen Ionescu nu protestează, se face chiar că aprobă observaţia, pentru a spune la urmă că Arghezi este ceea ce deja ştim: „un retor pletos al imaginilor, un vânător de imagini", un versificator epidermic, senzorial. Adică un poet lipsit de metafizică, un făcător de vorbe... Mai rău decât atât nu se poate: „De fapt, T. Arghezi e un poet mahalagiu, un mitocan cu duioşii. Spiritualitatea lui e mahalagească; blestemele, mahalageşti; şi chiar duioşia lui, tandră şi cu înjurături, are acest caracter de mahala. Nu e nici ţăran, deşi păstrează elemente rurale, nu e nici citadin. Nu mai are sufletul distins, aristocratic, metafizic al ţăranului; nici rafinamentul omului de cultură. Nu are simplitatea de expresie, gravitatea frustă a primului: nu are nici stilizarea celuilalt. Formidabila inventivitate verbală a lui Arghezi, lipsa lui de spirit metafizic şi de rafinament, duioşia lui bonomă, senzualitatea, barocul şi retorismul ce-l caracterizează, spiritul anecdotic, înjurătura şi râsul bonom sunt tot ce-a putut da mahalaua ca realizare poetică. E ceva hibrid şi, totuşi, puternic prin elementele primare conţinute".

Aceste propoziţii nimicitoare sunt scrise în 1938 (*Vremea*, 13 febr.). O negaţie absolută a poeziei lui Arghezi. Va fi reluată, în limbaj mai accentuat ideologic, de Miron Radu Paraschivescu în 1945-1946 şi, în 1948, de Sorin Toma. Dacă asociem comentariile lui N. Iorga şi ale elevilor săi de la *Neamul românesc* (Arghezi poet pornograf), avem o imagine aproape completă despre amploarea curentului anti-arghezian

în critica românească. Curioasă este, în acest masiv, refuz atitudinea unui om tânăr şi instruit, format la şcoala poetică franceză, cum este Eugen Ionescu. Dacă pe Georgescu-Cocoş îl înţelegem în obtuzitatea lui, mai greu înţelegem poziţia demolatoare a cuiva care citeşte pe Baudelaire şi Rimbaud şi se sprijină, teoretic, pe ideile lui Valéry. La început (în *Nu*) pare un joc şi autorul însuşi face mărturisiri în acest sens. Jocul este luat însă în serios şi, cum s-a constatat, Eugen Ionescu îşi pune inteligenţa şi talentul (amândouă remarcabile) pentru a demonstra ceea ce nu poate fi demonstrat: faptul că Arghezi este un poet minor, un versificator abil, pe scurt, un impostor ce se ţine de fleacuri.

Vorba din urmă este notată întocmai la începutul unei cronici literare din *Ideea europeană* (iunie-august 1935). În discuţie este, aici, poezia *franciscană* a lui Arghezi, poezia despre lucrurile mici din univers. Altă probă de impostură, ne vesteşte Eugen Ionescu, o serie de trucuri poeticeşti, de „gingăşie făcută (izmeneală)...". Geniul verbal ar fi căzut în doaga copilăriei. N-a reuşit să fie decât afectat, mecanic, manierist insuportabil („manierism biblic") şi chiar pornograf. Ca dovadă de „simboluri maniereşti şi târâtoare libidinoase", criticul aduce versurile:

„Cel de sus şi din veac binevoieşte
Să-şi coboare sfintele scule
Până la tubercule"

şi:

„Ca nişte omizi lungi lipite de tine,"

versuri, de altfel, splendide care contrazic copios aserţiunile suspect de pudibonde ale junelui Eugen Ionescu...

Ce-i scandalos, ce-i libidinos şi freudian (cum zice criticul) în aceste poeme de solidaritate cu boabele şi fărâmele? Comentatorul crede că totul este o prefăcătorie şi că Arghezi este un versificator epuizat, pletoric şi repetitiv ca o moară

stricată, în fine, un poet care trebuie lăsat să moară. Nimic n-ar fi autentic în ceea ce scrie, totul este uzat. Soluţia este să ne luăm adio de la Arghezi fără mare tristeţe: „Prin urmare, nu sensibilitate, ci sentimentalitate; nu senzualitate, ci libidine; nu forţă, ci manierism debil; tehnică veche, procedee infailibile (are mai mult *d'un tour dans son sac*), integrare aspirituală în Cosmos şi împăcare telurică, vicioasă. În timpul acesta, poeţii tineri, moştenindu-i materialul şi utilizând experienţa erorilor sale, îl depăşesc [...]. De aceea, chiar dacă v-aş arăta şi cele câteva imagini şi versuri încă bune, ele nu vă mai pot interesa. Oricât de isteţe ar fi, sunt uzate în fond şi nu mai pot să placă decât criticilor literari cu pretenţii mărunte. Ce-a devenit Arghezi? Ce să facem cu Arghezi? Ne-o spune singur, într-un moment de luciditate:

„M-am îmbătat? Am murit?
Lăsaţi-mă să dorm... M-am copilărit..."

Să respectăm testamentul lui Arghezi. Să-l lăsăm să moară. Nu ne va mai preocupa. *De mortuis...*"

4. Arghezi are, totuşi, părţile lui...

Două lucruri trebuie apreciate în această negaţie absolută: consecvenţa şi verva critică. Amândouă sunt remarcabile. O consecvenţă, totuşi, relativă pentru că în două rânduri Eugen Ionescu pare a recunoaşte valoarea Marelui Satan. Dar, atenţie! este vorba de valoarea prozei sale. Poezia pare definitiv clasată (repudiată). În proză, geniul verbal arghezian dă semne de vigoare şi strălucire. Exemplu, *Poarta neagră*: aici pamfletarul pare a fi un „ireproşabil artist", fraza lui arată o „asiduă şi perfectă cizelare stilistică". Mai mult, Eugen Ionescu recunoaşte ceea ce va respinge mai târziu, şi anume că Arghezi este un suflet candid şi că pamfletele sale se bazează pe o puritate fundamentală... Este drept că toate aceste calităţi sunt recunoscute în 1931 (*Zodiac*, martie 1931), înainte, aşadar, de marea răfuială cu Arghezi şi, în genere, cu

literatura română din *Nu*. Cu acest prilej (comentariul în marginea volumului *Poarta neagră*), Eugen Ionescu defineşte pamfletul într-un mod care se potriveşte şi stilului său critic, un stil, i-am putea spune, al ultragiului: „un pamfletar presupune un fond sufletesc prin natură, prin necesitate pur; un candid întinat, alterat nu se mai poate indigna; după cum un sceptic sau un blazat nu se revoltă...". Adevărat, dar candoarea, puritatea nu pot justifica nedreptăţile spiritului critic. Nici pe acelea ale pamfletarului... Explică doar disponibilitatea lui de a dovedi (cum zice Eugen Ionescu în *Nu*) că se poate demonta orice operă literară, chiar o capodoperă, aşa, ca o joacă a spiritului, un exerciţiu al scriiturii... Posibilitate ilustrată, strălucit, chiar de Eugen Ionescu... Dar ce-i strălucit în critica literară nu-i totdeauna şi adevărat.

Totuşi, preţuirea prozei argheziene nu pare a fi un simplu joc al spiritului. Cronica la *Cimitirul Buna-Vestire* este suprinzător de pozitivă. Eugen Ionescu, demolatorul de serviciu, recunoaşte că prozatorul Arghezi se dovedeşte a fi „extrem de actual spiritualiceşte, extrem de viu, de sensibil şi participând dintr-un înalt punct de vedere [...] la marea transformare a lumii, la marele ei cataclism" (*Facla*, 29 iunie 1936). Mai mult: Eugen Ionescu este indignat de campania dusă de N. Iorga împotriva lui Arghezi sub acuzaţia de pornografie. Cum este posibil acest impardonabil ultragiu?, întreabă, candid, criticul... Şi găseşte răspunsul: nu există un public românesc apt pentru literatură, educat în sensul marii literaturi, un public, pe scurt, care să înţeleagă faptul că literatura nu se poate confunda cu morala: „poporul nostru eminamente agricol, eminamente politic, burghezii noştri eminamente moralişti n-au ochi pentru literatură, nu văd literatura. Iată de ce nu avem decât un public de cinci sute de inşi (căci cei care admiră în aceeaşi măsură, şi din puncte de vedere ininteligibile, şi pe Arghezi şi pe Vasile Militaru, şi pe Horia Stamatu şi pe Radu Gyr, nu pot fi număraţi), iată de ce profeţii noştri se revoltă pentru că literatura e amorală. Şi, în definitiv, din punctul lor de vedere, au dreptate: dacă totul este pentru ei morală, literatura poate fi condamnată. Există

oameni care *nu văd* culoarea roşie. Să le vorbeşti de culoarea roşie? Te vor socoti nebun. Pentru ei nu există roşul. Să vorbeşti domnului Iorga despre literatură? Pentru el, ea nu este decât un cenuşiu nediferenţiat. Iată de ce, dacă noi, cei câţiva, avem dreptul să determinăm «nuanţa» poeziei lui Arghezi, trebuie să spunem tuturora, tare, că, roşie pal sau roşie purpurie, poezia există, culoarea roşie există".

Din acest motiv manualele şcolare îl ocolesc şi Academia Română, dominată de Iorga, îl ignoră. Venit din altă direcţie estetică şi, desigur, cu alte argumente, refuzul obstinat al lui Eugen Ionescu de a recunoaşte geniul poetic arghezian se asociază, fără să vrea, acestor forţe critice ostile modernităţii. Mai este ceva de remarcat în această lungă şi bizară ostilitate venită din partea unui spirit modern cultivat, sincronic şi cu evident gust literar: suspiciunea lui Eugen Ionescu faţă de tradiţionalismul lui Arghezi, atât cât este şi aşa cum se manifestă în arta unui poet de care se leagă, totuşi, destinul modernităţii româneşti. Într-o scrisoare din Paris, publicată în martie 1946 în *Viaţa românească*, tânărul scriitor, instalat în Franţa, denunţă naţionalismul românesc („România a fost şi este încă bolnavă de naţionalism; naţionalismul a otrăvit toată cultura şi tot sufletul românesc") şi, în rândul forţelor întunecate, reacţionare este citat, alături de armată, justiţie, poliţie, popime, şi „poetul ţăran Tudor Arghezi", într-o ordine şi un context care nu sunt deloc clare. Sigur este că Arghezi, care în 1946 începuse să fie contestat sistematic de publiciştii bolşevici, pe motiv că reprezintă arta burgheză şi putrefacţiile ei, primeşte, în continuare, reproşurile esteţilor şi modernişti-lor pe motiv că este tradiţionalist şi deci naţionalist. Judecată rea, plină de confuzii. Tradiţionalismul nu este condamnabil în sine, este o atitudine faţă de lucruri şi faţă de istorie, o poziţie, putem spune, metafizică şi ideologică cu posibilităţi estetice ca oricare alta. Nici modernismul nu înseamnă, automat, un spor de valoare estetică, iar ideologic el poate adăposti poziţiile cele mai diferite, ca şi tradiţionalismul, de altfel.

Arghezi a căzut, de la început, între aceste tabere rivale şi a suportat, mai toată viaţa, lovituri din toate părţile. Plus

cele subiective, individuale, iritate că poetul *Cuvintelor potrivite* are verb, dar nu are idei sau, de are idei, nu ştie să le ridice la nivelul conceptelor. Spiritele ortodoxe îl suspectează, şi ele, de erezie, de necredincioşenie, întrucât poetul se îndoieşte din când în când de Dumnezeu şi face din lupta lui cu îngerul un spectacol literar. Ca şi când, în poezie, ar trebuie să fie altfel. Arghezi n-a trecut resemnat prin acest şir de contestaţii estetice şi morale (mai grave decât cele dinainte), la unele a răspuns în stilul lui ucigător, la altele, de natură pur estetică, au încercat să răspundă criticii literari. În cazul lui Eugen Ionescu, criticii au respins atitudinea lui invariabil negativă şi, cum zice unul dintre ei, „obrăznicia" juvenilă, dar n-au găsit de cuviinţă să analizeze argumentele aduse de un om tânăr şi insurgent. Câteva ar fi meritat. Ele depăşesc reacţiile umorale şi pun în discuţie teme reale ale poeziei argheziene, chiar dacă soluţia critică este discutabilă.

5. Decesul criticii literare. Greaţa de literatură

Trecând peste cazul Arghezi (pragul peste care Eugen Ionescu n-a putut sau n-a voit niciodată să treacă), să vedem celelalte opţiuni ale criticului. Să revenim, într-o oarecare măsură, la părerile lui generale despre literatură. Unele privesc, cum este şi firesc, literatura română, altele se referă la artă, în genere. Corectă este, de pildă, ideea că un vers nu este frumos când exprimă o „idee mare" sau „originală" sau un sentiment delicat, nici când imaginea este inedită, versul e frumos „când ideea sau sentimentul sau imaginea devin respiraţie". Vers care devine respiraţie? E un mod metaforic de a sugera indeterminarea, muzicalitatea misterioasă sau, cum zice esteticianul pe care nu-l iubeşte totdeauna Eugen Ionescu, Paul Valéry, „ezitarea lungă între sunet şi sens". În alt loc (*Axa*, 27 nov. 1932), criticul reia ideea poeziei ca „jurnal intensiv, comprimat" şi crede că ceea ce este valoros în artă prezintă „o semnificaţie, un cuprins biografic", o cuprindere (cunoaştere) de tip „auroral", după expresia lui Croce. Detestă în continuare poezia pură („poezia pură este

vidă"), îi suspectează pe poeții ermetici de mistificare, nu-i plac, s-a văzut, tradiționaliștii, nu-i plac nici avangardiștii de la *Unu* pe motiv că trișează. În fine, scriitorul român nu trăiește, după părerea acestui tânăr vigilent, iritabil, justițiar, nici *momentul spiritual*, nici *momentul social*. Cu alte vorbe, scriitorul român ratează totul, nu-și asumă sarcinile universului, nici ale umanității, cum cer filosofii. Dar dacă se întâmplă să-și asume sarcina literaturii?

Despre roman, tânărul Eugen Ionescu crede că va muri „în zece ani" și că locul lui va fi luat de reportaj (*Credința*, 2 martie 1934). Profeție falsă. Romanul n-a murit, romanul și-a căutat doar structuri noi și, evident, le-a găsit, devenind – cum spune un eseist francez – ceea ce nu credea că poate să fie. Oricum, reportajul nu i-a luat locul. Altă profeție, de data aceasta împlinită: jurnalul intim „a urcat" în ierarhia genurilor literare. Eugen Ionescu îl recomandă, în anii '30, și crede că va fi genul dominant în literatura viitorului. N-a devenit dominant, dar a depășit complexele care-l țineau departe de spațiul literaturii. Dar critica literară? Eugen Ionescu îi anunță în mai multe rânduri decesul. Un articol din *Rampa* (5 oct. 1933) se cheamă chiar așa: *Decesul criticii* și debutează fără echivoc: „odată cu moartea literaturii, înregistrăm și pe aceea a criticii; totuși – ca barba care crește încă pe barba cadavrului – critica literară există încă, deși existența ei nu este valabilă decât întru cât se aplică pe viu". Și cum opera vie nu există, soarta criticii literare este pecetluită. Fără mari regrete, deoarece Eugen Ionescu n-a crezut niciodată în reala lui vocație critică, nici în critica literară ca atare. Așa că-i confirmă decesul: „Critica literară a murit, cum au murit epopeea și tragedia clasică". Nici această profeție sumbră nu s-a împlinit. Critica a trecut prin multe schimbări între 1933 și 2009 și, iată, n-a murit. A devenit și ea altceva decât era în deceniul al patrulea, dar trăiește, se manifestă, nu și-a închis ghișeul.

Într-un *jurnal* din *Familia* (sept.-oct. 1934), Eugen Ionescu reia ideea morții criticii literare, după ce mai întâi o ia în derâdere și-i contestă competența. A face critică, zice el,

înseamnă „a privi lucrurile din afară". Şi mai departe: „Criticul caută sufletul poeziei cum caută doctorul sufletul omului: ciopârţeşte, ciopârţeşte, şi nu-l mai găseşte. A omorât un om degeaba. Criticul omoară poezia degeaba". Analogia nu-i bună. Nu-i obligatoriu ca un critic să omoare poemul, analizându-l. De regulă, critica este o operaţie pe viu şi depinde de critic, nu de critică, ce descoperă şi ce distruge. Eugen Ionescu este într-o pasă rea. Vede peste tot în literatură numai căderi, păcate mari şi apocalipsuri. În privinţa criticii mai spune ceva: este „jocul fragil, complet neimportant". Îl are în vedere pe Şerban Cioculescu pe care este acum, nu se ştie de ce, supărat. Şerban Cioculescu l-a ironizat, e drept, în câteva rânduri, dar tot el, de nu mă înşel, a fost cel dintâi critic literar care şi-a dat seama de vocaţia dramaturgului Eugen Ionescu, încă nerevelată atunci. I-a citit atent discursul critic şi a intuit vâna comediografică a autorului. Eugen Ionescu nu se gândeşte însă la aceste revelaţii şi-i zice confratelui său, puţin mai vârstnic, „baba Şerbana". Şi după ce mai zice ceva, tot atât de politicos, despre Noica, o ia înaintea reproşurilor: „Cele de mai sus se numesc aprecieri necontrolate, tupeu, megalomanie, model de critică mahalagească [...]. Îmi pierd vremea cu fleacuri. Ei, şi?...".

Războiul criticului cu propria profesiune nu se opreşte aici. Ori de câte ori are prilejul, strecoară o notă de îndoială asupra posibilităţii criticii de a prinde esenţa operei. Iată-l, de exemplu, îndoindu-se de posibilitatea criticului literar de a judeca satisfăcător o capodoperă. Criticii sunt performanţi, zice Eugen Ionescu, numai când e vorba de literatura mediocră. Când e vorba de o capodoperă, rămân înmărmuriţi sau, din ignoranţă, se revoltă în faţa ei. Semn de neputinţă, de obtuzitate, de iremediabilă mediocritate a spiritului. Opera fundamentală dictează reguli estetice criticilor, nu invers: „Ceea ce e semnificativ e însă faptul că siguranţa criticilor literari este superficială; şi precizia lor de caracterizare, ca totdeauna, se limitează la literatura mediocră. Operele mari lasă critica înmărmurită sau o revoltă. Ele sunt cele care dictează nu numai noi regule estetice, dar chiar un nou

vocabular critic. Ar fi interesant de urmărit evoluţia vocabularului critic în istoria literaturii. De vreo treizeci de ani încoace, de pildă, se poate observa că termenul «imaginaţie» a cam dispărut din formulările criticilor literari (nu se mai întrebuinţează, de fapt, decât în critica şcoalei şi a istoricilor literari), de asemenea termenul «sensibil, hipersensibil», încă la modă acum vreo cincisprezece ani, a fost şi el lăsat pe planul al doilea al criticii minore: «imaginaţie» a fost înlocuit cu «autentic» şi chiar cu «document», iar «sensibilitate» cu «luciditate, psihologism, putere analitică». În curând, probabil, şi aceşti termeni vor fi înlocuiţi cu: «forţă epică, energie, viziune profetică, entuziasm». Aceasta însemnează, nici mai mult nici mai puţin, decât că nu critica pretinde unei opere literare să fie «imaginativă, sau introspectivă, sau profetică», ci că literatura îşi dictează critica şi formulele".

Adevărul este că Eugen Ionescu are în unele privinţe dreptate. Marea creaţie schimbă dacă nu regulile estetice, cel puţin modul de a le percepe. Uneori sileşte critica literară să-şi înnoiască limbajul. Valéry spunea că există două feluri de opere: unele care cultivă gustul publicului existent şi, când apar, au o recepţie imediată, şi altele care trebuie să-şi formeze lectorii. Aceştia apar, de obicei, în generaţia următoare. Un proces firesc într-o cultură bine articulată. Eugen Ionescu nu exagerează, aşadar, când scrie că operele mari silesc pe critici să-şi schimbe vocabularul şi să-şi revizuiască ideile. E mult a zice că „le dictează" regulile de receptare şi că ei nu se descurcă decât atunci când au de-a face cu literatura mediocră. Nu-i, repet, o regulă. Cum nu-i o fatalitate că „marile capodopere devin, cu timpul, cadavre academice, documente uscate" (*Facla*, 8 iul. 1936) şi că, în genere, „critica este un gen rezolut". În primul caz, Eugen Ionescu preia necritic ideea mutaţiei valorilor estetice, susţinută, se ştie, de E. Lovinescu, în al doilea – reformulează (a câta oară?) scepticismul său faţă de disciplina pe care o practică, totuşi, cu multă agilitate şi acuitate. Nu-şi recunoaşte niciun merit şi, am impresia, nici nu vrea să-l afle. Nu vrea să fie teoretician şi critic literar. O spune clar, în mai multe rânduri. O mai

spune o dată apăsat, disperat, convins că totul este pierdut, într-o cronică despre Emil Botta (*Păreri libere*, 28 martie 1936). Sentimentul lui este că noi, românii, am pierdut modelele, nu mai ştim să păstrăm ierarhia de valori, peste noi a năvălit întunericul. Critica literară ar contribui la întărirea acestei confuzii. Eugen Ionescu se află, aici, în punctul maxim al descurajării sale. Se simte singur şi părăsit, neputincios şi înfricoşat în calea barbariei: „Am sentimentul profund descurajant că orice încercare de a se stabili o mai precisă scară a valorilor literare este inutilă, inutilă ca orice campanie pentru respingerea falselor valori; este chiar vătămătoare şi acoperă de ridicul pe cel care o poartă. În definitiv, cât adevăr poate să aibă un om împotriva celorlalţi oameni? Iată, vedem precis, după modelele literare clasice, după criteriile stabilite de aceste modele, după gustul nostru format de ele, că romanele, poezia, eseistica în favoare actuală sunt lipsite de valoare, sunt grosolane, sunt rudimentare, sunt inculte. Ni se spune: creaţiile noi, autentice, vii, puternice sfarmă modelele, sfarmă tiparele vechilor expresii. Dar lucrurile nu stau aşa: tot ceea ce tinerii cei mai tineri şi cei puţin mai bătrâni fac să apară sunt lucruri, în imensa lor majoritate, neridicate măcar până la vechile modele; regresând faţă de ele, neavând nici măcar o elementară libertate, tehnică, îndemânare. Am pierdut sensul modelelor literare! Atâta «vitalism», de care se vorbeşte, permite apariţia, consacrarea inepţiilor celor mai grave. Dar în definitiv, dacă momentul actual promovează inepţiile [...] şi azvârle ceea ce are valoare literară înseamnă, poate, că valoarea literară este o falsă valoare umană. De altfel, lucrurile sunt mult mai complicate: se înserează, intrăm în noaptea culturii. Distincţiile nu se mai pot face, nu se mai vede bine, nu se mai vede deloc. Ţipetele «literaturii vitaliste», cacofoniile, strigătele sălbatice, brutale, prosteşti, pumnii pamfletelor, cântecele grosolane soldăţeşti se mai pot auzi, simţi la lumina obscură a torţelor. Cizmele calcă tot. Valorile culturale cum mai pot fi valori? E invazia nopţii, a barbarilor".

O pagină elocventă din jurnalul unui critic care recunoaşte, înspăimântat, că a pierdut punctele de reper. Nu

iubeşte literatura despre care este nevoit, nu se ştie de ce, să scrie. Ideile sale sunt, uneori, catastrofale în această privinţă. „Aproape toată poezia românească este o colecţie de imagini împrumutate" – zice el într-un loc (*Floarea de foc*, 25 martie 1933). „Noi nu credem că pot exista oameni, evenimente şi entuziasme în ţara românească şi să nu se fleşcăiască", mai scrie el după ce citeşte un roman de Ionel Teodoreanu (*Reporter*, 5 dec. 1934). Când citeşte pe I. Peltz (*Foc în Hanul cu tei*), Anişoara Odeanu, Sadoveanu (*Nopţile de Sânziene*) este cuprins, deodată, de o imensă greaţă de literatură. Nu-i mai place nimic, nu mai acceptă absolut nimic, totu-i pare derizoriu şi inutil. O altă pagină sumbră de jurnal existenţial: „Am căpătat o greaţă teribilă numai auzind numele sociologiei, psihologiei, istoriei, literaturei, psihanalizei, portretisticei şi tuturor oglinzilor în care se mai vede chipul omului. Romanul în special mă irită de moarte. Cine ne-a convins oare că oamenii sunt aşa de interesanţi încât să nu facem nimic altceva decât să ne ocupăm de ei, din veac până-n veac? Romane, drame, tragedii, epopei etc... în care oamenii plâng, se jeluie, pe diferite modulări de cotoi călcaţi pe cozi. Să nu ne mai intereseze balele şi sudorile omeneşti. Nu ajunge că ni le mirosim noi înşine, în fiecare zi? Veşnic cu nasul în propriile noastre euri, nu vedem niciodată ce se întâmplă în peisagiu şi nici mâinile cereşti care, poate, ni se întind în timpul acesta. Dacă prima epopee nu era suferinţă, prima epopee, şi prima tragedie, şi primul roman sociologic-psihologic ne pot sătura în schimb pentru toată viaţa şi civilizaţia. De ce cetim romane? Din spirit mahalagesc, din promiscuitate, din maladie. O! O! greaţa cu care mă regăsesc în toţi oamenii, în toate episoadele, în toate geografiile!".

Înţelegem greaţa de literatură, ca semn al crizei periodice prin care orice critic literar trece... Dar crizele sunt făcute, când e vorba de literatură, să fie depăşite. Le depăşeşte şi Eugen Ionescu, dar nu definitiv, dovadă că, peste o vreme, ia totul de la capăt. Este preocupat într-un rând de infirmităţile intelectuale ale românilor (*Critica*, 7 febr. 1935). Şi, dacă se preocupă, descoperă ce caută: „toate faptele din

istoria culturală românească sunt un răspuns sau o determinare a debilității intelectuale românești". Toate faptele, actele culturale, chiar toate? Nimic nu scapă de această tristă determinare, nicio personalitate, nicio capodoperă, niciun geniu? Eugen Ionescu este ferm în această problemă, nu abdică de la opinia sa: „Dacă te integrezi în istoria românească culturală însemnează, de la început, că abdici de la orice altitudine și că accepți decăderea ta în decăderea ei. La cauze mici, efecte mici. Efectele mici corespund cauzelor mici? Iată o întrebare care nu se mai înțelege. Căci nu mai putem înțelege decât: efectele corespund cauzelor? Fără să ne mai dăm seama dacă cauzele sunt mari sau mici. Dacă corespund cauzelor, sunt justificate. Adică: dacă împlinesc un sens istoric, sunt justificate. Adică: au valoarea istorică. Istoria nu este un criteriu. Istoria este o scuză. Istoria este o tristă scuză".

Nu are, evident, dreptate, dar este inutil să încerci să aduci argumente într-o chestiune în care subiectivitățile sunt atât de fanatizate. Să spunem doar că românii au infirmități intelectuale ca oricare alții, au avut și au mari poeți și, în genere, au intelectuali de toate categoriile, chiar și impostori, ca pretutindeni în lume. Românii au, din fericire, și spirite critice necruțătoare care să judece toate acestea. Nu-i o poziție intelectuală bună să condamni, în totalitate, o cultură. Noroc că Eugen Ionescu, atât de dezamăgit în frazele citate mai sus, se contrazice repede, zicând că a te contrazice este un semn de autenticitate intelectuală. Să acceptăm. Cu atât mai mult cu cât criticul recunoaște singur că are uneori „mână rea".

6. Ce-i place, ce nu-i place lui Eugen Ionescu

Când citim notele critice, paginile de jurnal, cronicile literare, observăm că sentimentul singurătății și al disperării nu împiedică pofta lui Eugen Ionescu de a citi și comenta, uneori cu mare acuitate, literatura contemporană. Dacă ne-am lua după părerile lui despre literatura momentului, ne-am aștepta, răsfoind aceste pagini tinerești, să dăm peste

o privelişte de apocalips. Ei, bine, nu-i deloc aşa. Este un peisaj colorat, cu portrete nu ştiu cât de corecte moral sau estetic, dar expresive ca literatură, cu judecăţi contestabile, dar şi cu intuiţii admirabile. Un tablou vast, accidentat, întrerupt de confesiuni incendiare care atestă o deznădejde cosmică, dar şi plăcerea de a provoca instituţiile culturii, inclusiv critica literară serioasă, pe scurt: valorile stabilite şi stabilizatoare din cultura şi societatea românească.

Ce-i place şi ce nu-i place tânărului Eugen Ionescu? Îi plac Eminescu şi Maiorescu, dintre clasici (dar nici aceştia totdeauna). Mai jos gustul lui estetic nu coboară în timp. Nu-i displace poezia populară. Într-un rând zice ceva de bine despre ea. Îi place Proust („o sinteză a spiritualităţii moderne") şi are ceva contra lui Valéry, fapt bizar de altfel. Apreciază poezia lui Vinea şi Tzara pe care-i plasează, estetic, deasupra lui Arghezi. Eroare de gust, exerciţiu de sfidare? Cunoscând opinia generală a lui Eugen Ionescu despre Arghezi, nu mai avem motive să ne mirăm: orice autor daco-roman poate fi mai valoros decât el... Eugen Ionescu laudă, oricum, „minunatele *Scripturi*" ale lui Vinea şi versurile de început, predadaiste, ale lui Tzara: „poezie atât de lapidară, de modernă, de intensă, de eliptică, neegalată decât tot de Tzara" (*Facla*, 25 august 1935). În acest climat, versurile lui Arghezi îi par „suspecte fleacuri", iar autorul un uzurpator. Percepţia lui Tzara, poet autentic în prelungirea simbolismului, în această fază, este un semn de finețe. De remarcat această opinie cu atât mai mult cu cât Eugen Ionescu nu este un partizan, necondiţionat, al avangardei. Altă dovadă de finețe a gustului estetic: primirea entuziastă pe care i-o face lui Blecher. *Întâmplări în irealitatea imediată* îi pare cartea cea mai bună a anului şi autorul ei „un scriitor de neuitat" cu următoarea justificare: „Atitudinea metafizică, sensibilitatea, uneori morbidă, dar lăsând deschisă calea unei imaginaţii neînchipuit de graţioase uneori şi alteori de o formidabilă înţelegere a grotescului, a hâdului, a răului, a boalei spirituale, a clişeelor care împiedică realitatea să se transfigureze, să se mântuie, o disting limpede de vraful de simple şi meschine amoruri

senzuale, sentimentale, leşinate, lucide etc."[1]. Caracterizare dreaptă.

Ce urmează este un dezastru generalizat: *Teze şi antiteze* de Camil Petrescu („bună ca anecdotică, fals lucidă în probleme"), „inevitabilele frenezii ale lui Cioran" etc. O notă bună primeşte Cezar Petrescu pentru că are caracter („singurul om de caracter din literatura română actuală, fără nicio excepţie decât aceea a dlui E. Lovinescu") şi Emil Botta – „poet agonic, de o dramatică viaţă individuală"... Emil Botta mai primeşte o distincţie – „ultim adevărat poet" (în *Păreri libere*, 28 martie 1936), cu argumentul că este un alexandrin „prin graţie, prin cultul ornamentului, prin simţul artistic care acoperă hidoşenia spectrului morţii, prin faptul că este ultimul, scepticul, blazatul păstrător al unei culturi inutile care se năruie". Curios, celui dezgustat până la exasperare de lirica lui Arghezi îi place poezia lui Iosif: „pură melodie [...], vibrare, [...] discreţie chiar în hohot" (*Epoca*, 21 sept. 1930), deşi se arată mai totdeauna reticent faţă de tradiţionalism. Probă că ştie, când vrea, să disocieze creaţia de curentul ideologic. Laudă, în 1930, romanul lui Camil Petrescu pentru proustianismul lui, dar îi reproşează autorului faptul că nu ştie să diversifice, să nuanţeze, să abstractizeze introspecţia (*Fapta*, 22 nov. 1930). Elogiul este mai clar, fără obiecţii majore, atunci când citeşte volumul al doilea din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (*Excelsior*, 20 febr. 1931). Bine venite sunt, aici, reflecţiile despre stilul prozaic, intelectualizat, anticalofil.

Spre deosebire de ceea ce se va întâmpla peste trei-patru ani (primirea negativă pe care i-o face romanului *Patul lui Procust*), cele două cronici despre primul roman al lui Camil Petrescu, un prozator cu care în mod logic Eugen Ionescu avea unele afinităţi intelectuale (modelul Stendhal şi modelul Proust, metoda introspecţiei, precizia glacială a stilului, tipul nou de conflict şi structura nouă a romanului etc.), comentariile de acum, zic, sunt favorabile, cu multe

[1] *Facla*, 2 ian. 1937.

judecăţi drepte. Este limpede că autorul ştie despre ce vorbeşte („introspecţia supralucidă, rece", „epica stărilor de conştiinţă", „personagiu autoanalitic [...] cu darul dedublării", „fraza scurtă şi nervoasă" etc.), intuieşte bine substanţa romanului şi judecă relativ corect proustianismul lui Camil Petrescu. Nu-i o cronică encomiastică, este o cronică mai degrabă „rea", neiertătoare cu defectele cărţii (reale sau imaginare), dar este, repet, cronica făcută de un intelectual care ştie să citească şi să judece din interior un roman ce schimbă, alături de Hortensia-Papadat Bengescu şi Holban, modelele romanului românesc. Eugen Ionescu nu renunţă la stilul său relativizant (stilul: una caldă, una rece!), alternând laudele (reţinute), cu judecăţi severe („stilul lui Camil Petrescu nu este, aici, nici bun, nici rău, nu există; devine inutil: tot astfel preocuparea literară; dar viaţa, cu atâta luciditate şi forţă totodată sugerată, cu atât mai mult dinamism, cu cât este adoptată o mască falsă de preocupare documentară")... Judecata finală este că dl. Camil Petrescu „deschide drumuri noi în tehnica romanului nostru", „redă desăvârşit mişcarea, rapiditatea de fulger", dar „introspecţia nu se diversifică, nu se nuanţează, nu se complică, nu se abstractizează"[1]. Peste câteva luni[2] revine asupra romanului şi justifică, acum, mai bine lipsa de stil („lipsit de orice mască retorică") care este, în fapt, stilul epic al modernităţii în roman: „stilul de notaţie", fraza rapidă, scurtă şi glacială, unitatea perfectă a naraţiunii... Aprecierea este aici în totalitate pozitivă, analiza este strânsă, coerentă şi pătrunzătoare, observaţiile despre stilul propriu lui Camil Petrescu, cu adevărat modern într-o proză predominant calofilă, literară, prea literară, sunt valabile şi azi. Dovadă că, atunci când vrea, Eugen Ionescu scrie lucruri esenţiale despre roman, deşi este foarte tânăr (are 21 de ani!) şi mărturiseşte în mai multe rânduri că romanul nu-i esenţial ca gen literar. Dar, ne sfătuieşte chiar el, nu trebuie să-l credem totdeauna. Negaţia

[1] *Fapta*, an. I, nr. 7, 22 nov. 1930.

[2] *Excelsior*, an. I, nr. 12, 20 febr. 1931.

este un exercițiu al spiritului, un antrenament pentru a-i cultiva vigilența și acuitatea...

Alte exemple de receptare pozitivă: Anton Holban (*O moarte care nu dovedește nimic*) și, curios, romanul lui C. Stere: „prin dimensiunile sale de frescă, prin gravitatea problemelor pe care le pune și de care neintelectuala noastră literatură are neapărată nevoie, prin pathos, prin dibuială și prin unele insuficiențe chiar, prin lărgime de respirație și prin interesul memorialistic pe care îl suscită, se ridică cu multe trepte deasupra nivelului banalei noastre literaturi plină de amoruri și autoanalize" (*Facla*, 27 apr. 1936). Pe E. Lovinescu ba îl contestă și zice că volumele lui trebuie să lipsească de pe masa oricărui intelectual autentic, ba îi elogiază talentul și, s-a văzut, caracterul. La fel îl judecă pe Tudor Vianu pe care, întâi, îl ironizează pentru morga lui academică, apoi îi elogiază știința și disciplina spiritului. Față de G. Călinescu este mai degrabă reticent. Citește *Viața lui Mihai Eminescu* și-l acuză pe autor că a literaturizat biografia poetului și că, în genere, a scris o biografie din care lipsește metafizica: „speculând cu isteție unele momente patetice, dar exterioare și neajutând cât de puțin la fixarea, singura necesară, a portretului unui Eminescu interior"[1]. Percepție *à rebours*, judecată rea.

Dacă rămânem în sfera criticii, remarcăm faptul că pe acutul Șerban Cioculescu îl numește, am văzut deja, „calamburgiu literar și Cațavencu al criticii", în schimb N. Davidescu, cel care îl socotește pe I.L. Caragiale „ultimul ocupant fanariot" în literatura română, primește toată simpatia și admirația lui Eugen Ionescu: „un om de o rară intelectualitate; inteligența d-sale, ascuțită, pătrunzătoare, nervoasă, nu suferă comparație cu inteligența leneșă și evazivă a d-lui E. Lovinescu, de pildă" (*Viața literară*, 1-30 iunie 1932). Comparația este totuși posibilă și concluzia este alta. Dovadă că E. Lovinescu este, și azi, după 70 de ani, un critic citit, în timp ce denigratorul lui I.L. Caragiale a fost uitat. Mai reținem din judecățile de valoare ale paradoxalului

[1] *Azi*, mai-iunie 1932.

Eugen Ionescu: nu-i place Sadoveanu pentru că nu face nimic altceva decât să scrie, îl contestă pe Hogaş pentru că scrie „frumos", este rezervat faţă de poemele incendiare ale suprarealistului Gellu Naum, în schimb versurile cât se poate de banale ale necunoscutului Victor Stoe:

„Am rămas în pădure,
Ca o urmă de ciută,
Pe care o stea o mângâie
Cu lumina pierdută"

îi par a respira o mare poezie: „Marea valoare, dar şi marea dificultate a acestei poezii constă în faptul că orice atingere, orice exprimare directă, orice expresie brutală sau prea colorată o face palidă, o anemiază, o omoară. Este o poezie care trebuie citită într-un fel de semiobscuritate sufletească pentru ca stafiile ei albe, invizibile la lumina zilei, să poată apărea. Trebuie, aşadar, să ne ferim de lumina prea violentă a poeziei româneşti, zgomotoasă şi multicoloră".

Judecată de valoare complet absurdă. Eugen Ionescu laudă, cam în aceeaşi termeni, şi poemele „de adâncă umanitate", cu „finalitate metafizică" ale lui Mihai Vâlsan. Exemplele date nu-l confirmă. Nu-l confirmă nici fragmentele din necunoscutul de 20 de ani Gabriel Bălănescu despre care criticul spune, nici mai mult, nici mai puţin, că ar avea „mai multe fărâme de genialitate sau ceva ce suplineşte genialitatea: fervoarea"[1]. Fervoarea nu poate înlocui genialitatea, iar Gabriel Bălănescu nu dovedeşte, e sigur, fărâme de genialitate. Eugen Ionescu plusează, şi aici, prea tare.

Cam aşa arată, deocamdată, harta literară românească desenată de tânărul Eugen Ionescu: personală, capricioasă, aproape niciodată plicticoasă, cu o scriitură din care au fost eliminate ornamentele, solemnităţile, metaforele de preţ. Scara de valori pe care o stabileşte criticul nu-i, în mod cert, ireproşabilă, la drept vorbind, în jocurile şi disperările sale.

[1] *Reporter*, 13 dec. 1934.

Eugen Ionescu o strică adesea cu fervoare şi cu scuza că, în literatură şi în critica literară, subiectivitatea primează şi că nu-i frumos ce se spune că este frumos, este frumos ce-mi place mie să spun că este. Raţionament, în bună parte, corect. Efectele nu sunt însă totdeauna atât de clare în critica literară.

7. Literatura în ţara tatălui

Revin la ideea cu care am început acest eseu: cronicile, însemnările subiective ale lui Eugen Ionescu în limba română constituie un jurnal public în care proiectează fără nicio reţinere stările schimbătoare ale vieţii interioare. Cronicarul are dreptate când spune că, în tot ceea ce scrie, nu se vede decât pe sine şi, în tot ce face, se caută pe sine. Acest demers dă o notă acut personală comentariilor lipsite de orice protocol. Citite din acest unghi, descoperim în comentariile lui Eugen Ionescu un tânăr intelectual care relativizează totul şi care are un sentiment puternic de vulnerabilitate şi panică. Cunoaşterea este viciată, se jeluieşte el, trăirea, pe care o cultivă mai toată generaţia sa, este nesigură şi înşelătoare pentru spirit. Ce-i de făcut? De făcut nu-i decât să notăm neliniştile noastre: „Când, de fapt, totul este atât de nesigur; când nimic nu poate fi demonstrat fără a fi înşelat; când mai putem nădăjdui numai pentru că există nesiguranţa; când haosul este unica noastră posibilitate de viaţă, nu pricep, în ruptul capului, de ce alergăm, de ce vrem să ne amărâm cu siguranţele, cu evidenţele care, pe deasupra, sunt neapărat mincinoase. Dacă nu putem cunoaşte, nu avem dreptul să adoptăm nicio atitudine, nu avem dreptul niciunei deplângeri. Totul este neutru. Peste tot suntem la mijloc. Ştiu, după superstiţia lui Descartes a venit superstiţia fenomenologilor. Cum nu este posibilă realizarea unui vid prealabil al conştiinţei, nu era posibilă însă nici punerea mâinii pe adevăr prin acceptarea *faptului* trăit. Căci acceptarea faptului trăit este însăşi acceptarea viciului; este însăşi acceptarea eroarei, a mersului eroarei. Cunoaştem ce am trăit, dar cunoaştem

viciat, de pe poziţiile pe care ni le-a hărăzit minciuna, cu ochelarii pe care ni i-a pus pe nas eroarea, pe care ni i-a determinat eroarea. Să fim serioşi şi să nu ne mai amăgim cu niciun fel de intuiţii absolute"[1].

Altă dată scriitorul este mai puţin sceptic şi îşi ironizează adversarii, zicând că „nu sunt, în realitate, nici deştept, nici neserios, ci foarte tâmpit şi foarte serios" şi că îşi pierde vremea cu fleacuri[2]. În consecinţă, nu vrea să fie luat în serios în critica literară. În aceeaşi notă jucăuşă declară, în alt loc, cu voce tare, ca să-şi irite contemporanii, că „viaţa este plină de lucruri inexplicabile. Dar mai ales este plină de mine" şi că „substanţa mea este mică, indivizibilă [...], viaţa este plină de mine, eu şi restul de mine depind; nu mă cetiţi, lăsaţi-mă în pace şi duceţi-vă dracului, cu Iorga, cu... Maximilian şi cu toţi deştepţii voştri"[3]. Jocuri de spirit inteligente, simpatic impertinente, ascunzând, pentru cine ştie să citească, o notă de inconfort moral şi nesiguranţă spirituală.

8. „Un Gorcias de Bucureşti"?

Cât de profundă este filosofia din spatele acestor propoziţii care se contrazic cu voluptate? Marta Petreu ia în serios lucrurile şi încearcă să determine, în studiul pe care i l-a dedicat lui Eugen Ionescu (capitolul *Un Gorcias de Bucureşti*)[4], rădăcinile sofistice ale metafizicii ionesciene, acelea de care vorbise, în 1934, şi Mircea Vulcănescu. Ideea sa este că autorul lui *Nu* are o componenţă *manierist-sofistică* şi că nu se joacă la întâmplare cu paradoxurile, ci este un maestru în arta controversei, în fine, un sofist avizat. „Înnăscut – zice autoarea – şi, totodată, «făcut», automodelat prin cunoaşterea intimă a universului rece şi cristalin al logicii pe care îl ia în răspăr!" Că tânărul Eugen Ionescu citise pe filosofi (inclusiv

[1] *Rampa*, 15 nov. 1933

[2] *Familia*, sept.-oct. 1934.

[3] *Meridian*, nr. 7, 1935.

[4] *Ionescu în ţara tatălui*, Biblioteca Apostrof, p. 16.

pe sofişti) este în afară de discuţie. Făcuse o şcoală (Liceul „Sfântul Sava") cu profesori învăţaţi, citea curent într-o limbă care dăduse Europei mari filosofi şi în care fuseseră traduşi de-a lungul timpului toţi marii filosofi ai lumii, vechi şi moderni, în fine, studentul Eugen Ionescu audiase cursurile Universităţii din Bucureşti unde filosofia era ilustrată de profesori reputaţi, de la maiorescianul Ion Petrovici la sofistul Nae Ionescu. Apoi lecturile sale... Nimic deci de obiectat când este vorba de cultura filosofică a eseistului care are deja un număr de idei când este vorba de existenţă şi literatură şi, totodată, acceptă, cu aceeaşi determinare, şi ideile contrarii. Problema este, când citeşti aceste fraze ce se contrazic cu sinceritate, dacă fac parte dintr-un sistem filosofic programatic acceptat sau sunt pure jocuri ale spiritului. Marta Petreu crede că există analogii prea frapante pentru a nu recunoaşte că în *Nu* există, dincolo de dorinţa de a lua totul în răspăr, „un curs de sofistică improvizat" şi că volumul ca atare trebuie citit „ca un tratat de sofistică în care accentul cade pe reinventarea «reţelei practice» a gloriei literare". Şi, dacă este vorba de un *curs*, de *un tratat*, trebuie să existe şi rădăcini, cauzalităţi, tipologii intelectuale, logică şi „deconstrucţie logică...".

Cât de reale sunt toate acestea într-un discurs critic care refuză, cu obstinaţie, ideea de sistem şi, mai ales, ideea de adevăr în literatură? Răspunsul este că, în literatură, adevărurile sunt totdeauna relative şi că în critica literară adevărurile sunt şi mai relative. O veche teză pe care o dezvoltă şi o aplică la începutul secolului XX impresioniştii în critica literară; E. Lovinescu, de pildă, în *Paşi pe nisip*. Eugen Ionescu duce mai departe această idee şi pune totul în discuţie, chiar şi ideea de relativism, de artă, de a *zecea muză*, de convenţie. Are acest relativism radical (un oximoron răspândit în critica literară) legătură cu doctrina sofiştilor? Are, în măsura în care, conştient sau doar intuitiv, criticul foloseşte un număr de paradigme, paradoxuri, tipologii ale gândirii puse în valoare de filosofii de profesie. Când el scrie „mă îndoiesc integral de orice valori umane" sau „este

revelator, mai cu seamă, faptul că putem dovedi orice", ori „îmi dau seama că, în sine, argumentele mele nu sunt nici valabile, nici nevalabile" şi, cum face în *Nu*, dovedeşte că un roman este execrabil, apoi că acelaşi roman este excepţional, nu ştim dacă el urmează pe retorul Gorgias sau pe prietenul lui Pericle, Protagoras. Sigur este că metoda de a te îndoi de toate (chiar şi de îndoială) este veche şi că, în filosofie ca şi în critica creatoare, poţi discuta la fel şi în favoarea, şi în defavoarea aceleiaşi cărţi. Teoreticienii mai puţin relativizanţi spun că în critică se operează nu cu adevăruri, ci cu verosimilităţi. Roland Barthes face o demonstraţie în acest sens şi nu avem motive să nu fim de acord cu el. Diferenţa este că, treizeci de ani mai înainte, Eugen Ionescu spune că pe lume nu există decât adevărul lui (adevărul celui care scrie). Are legături, repet, această atitudine cu metafizica sofiştilor şi cu doctrinele marilor manierişti? Are, dacă vrem să căutăm rădăcinile îndepărtate ale silogismelor cu care operăm sau dacă vrem să aflăm modelele prozei pe care o face, fără să ştie, Monsieur Jourdin. Ceea ce nu ne împiedică să le căutăm, ca ipoteze pentru un studiu asupra tipologiei gândirii critice ionesciene, şi să le găsim. Voiam, în fapt, să spun că metafizica ionesciană, dacă există, nu are un caracter sistematic şi, ca orice spirit post-modern, autorul lui *Nu* se îndoieşte sistematic de orice sistem.

VI

Ce-i place, dar mai ales ce nu-i place tânărului Eugen Ionescu (II)

> „Trebuie să ne obişnuim cu gândul că literatura nu reprezintă nimic important, nimic adânc; că o carte scrisă cu multă seriozitate şi gravitate nu poate totuşi înlocui pe Dumnezeu şi nu se poate opune cutremurătorului de pământ şi nici măcar războiului."

1. Literatura: la ce serveşte? Eu sunt pentru contra...

Este greu, dacă nu imposibil, să compartimentezi tematic cronicile literare, notele polemice, paginile de jurnal, eseurile critice ale tânărului Eugen Ionescu pentru că ele nu se ţin niciodată de cuvânt, adică nu dezvoltă ceea ce anunţă, fug totdeauna din subiect, amestecând subiectele... În afara de *Nu* şi de cronicile deja semnalate (strânse de editorii lui Eugen Ionescu în cele două volume din *Război cu toată lumea*), există, uitate până acum în publicaţiile timpului, alte însemnări semnate Eugen Ionescu sau cu pseudonime care ascund pe Eugen Ionescu[1] (*E., e., i., E. I., I. Criton, Ion Stănescu* etc.) sau nesemnate în *Revista literară a Liceului „Sf. Sava", Vlăstarul, Zodiac, Floarea de foc, România literară, Axa, Arta şi omul, Naţionalul, Critica actualităţii, Reporter* etc. Sunt publicaţii de tot felul, unele cunoscute, cu o viaţă mai lungă, altele efemere, confidenţiale. Eugen Ionescu publică, la 18 ani, în revista

[1] Apud Marin Diaconu: *Caiete critice*, nr. 1-12, 2009.

liceului în care învăţa („Sfântul Sava")[1] cronici plastice şi recenzii literare într-un stil care nu arată deloc timiditate. Vede întâi o expoziţie de Dumitru Gheaţă şi nu-i place („e un netalentat, un prefăcut"), vede apoi alta şi e încântat: „ce talent [...], ce adevăr, ce sensibilitate". Îndrăzneşte chiar să-l compare cu Zola pentru că, întocmai ca autorul romanului *Thérèse Raquin*, „deformează realitatea, accentuând *răul*, durerea". Comparaţie nepotrivită, de este să judecăm lucrurile estetic. Ce-i de reţinut din cronica foarte tânărului Eugen Ionescu este faptul că, după ce dă două opinii contrarii (o dată dl. Gheaţă nu are talent, altă dată acelaşi domn Gheaţă are talent), autorul ajunge la concluzia că pictorul Gheaţă este „un mare poet" pentru că ştie „să exprime minunat durerea şi asprimea sufletească". Nu trece, desigur, neobservat acest joc al spiritului pe care eseistul îl va amplifica şi perfecţiona în *Nu* şi în articolele ulterioare, cu argumentul subiectiv, impresionistic că, neexistând un adevăr absolut în literatură şi nici obiectivitate în critica literară, comentatorul nu se poate bizui decât pe „adevărul lui", adică pe stările sale de spirit şi de gust, fatal schimbătoare. Iată, dar, că, încă de la prima recenzie, liceanul Eugen Ionescu are un scenariu.

După pictorul Dumitru Gheaţă, vine la rând Perpessicius, autorul volumului de poezii *Scut şi targă*, recenzat în aceeaşi publicaţie şcolară[2]. Un comentariu, trebuie spus, inteligent, receptiv, pe deasupra vârstei autorului, nu însă – ar fi zis Macedonski – peste posibilităţile talentului său. Junele cronicar observă ce trebuie în aceste versuri scrise de un intelectual cu solide studii clasice, pregătit pentru o lungă carieră critică: „fina ironie intelectuală", sensibilitate „raţională şi abstractă", „stil cizelat", pe scurt: „un artist [...], un gânditor ironist şi sceptic...". Aproape toate aceste elemente intră, cu adevărat, în formula poetică a celui trecut prin suferinţă, cum îi sugerează numele pe care şi l-a ales.

---

[1] An. I, nr. 1, 10 martie 1927. Cronica este semnată *E.*

[2] *Revista literară a Liceului „Sfântul Sava"*, an. I, nr. 7, 25 dec. 1927.

Eugen Ionescu se anunţă, e limpede, un bun interpret de poezie, deloc intimidat de scriitorii din alte generaţii. Şi nici nu ezită prea mult să facă teorii despre literatură în interiorul recenziilor sale. O cronică la volumul de versuri *Răsărit* de D. Ciurezu, publicată în *Vlăstarul*[1], începe cu juste consideraţii despre dimensiunea *etnicului* în artă. Comentatorul nu respinge etnicul, ca expresie a „impresiunii sufleteşti subconştiente", dar se opune, categoric, tendinţei de a folosi, programatic, silit, acest concept în creaţie: „A crea artistic sensul unor norme conducătoare, unor principii stabilite intelectual constituie o mare greşeală psihologică; creaţia nu poate fi stânjenită, îngrădită de legi fixe, aceasta fiind independentă de inteligenţă şi voinţă. O creaţie îndrumată silit, preconceputǎ, nesinceră, nu mai e creaţie. Exclusivismul unor teoreticieni explică prăbuşirea sămănătorismului, a poporanismului ş.a. Or, acesta este primul şi cel mai însemnat cusur al lui Ciurezu: ca făcând oarecum parte din curentul ortodoxist, tradiţionalist şi folclorist chiar, teoretizat de Nichifor Crainic – *vrea să fie etnic cu orice preţ*, şi aceasta de nenumărate ori, spre paguba valorii artistice a poeziilor sale." Criticul are, în principiu, dreptate: admite succesiunea de imagini vii, plastice („de multe ori nebănuit de frumoase"), virtuozitatea limbii, talentul de a sugera o atmosferă, dar nu admite „provincialismele obscure şi exagerate", „folclorismele", „poporanismele neşlefuite"... O poziţie pe care criticul o va reafirma şi în alte circumstanţe.

În altă cronică (la volumul de poezii *Zilele vieţii* de Demostene Botez), Eugen Ionescu, care se pregăteşte să ia în serios rolul de cronicar literar, ne avertizează că nu crede „în sisteme de estetică"[2] şi, în consecinţă, „nu [va] judeca estetic pentru că [îi este] insipidă unilateralitatea" şi mai departe: „căci viaţa este complexă, vastă şi nu îngrădită şi împărţită în formele fixe, imutabile – iar arta este expresia vieţii...". Nu-i foarte clar de ce, viaţa fiind complexă, arta – ca expresie a

[1] An. IV, nr. 3, ian. 1928.

[2] *Vlăstarul*, an. IV, febr. 1928.

vieții – nu poate fi judecată din punct de vedere estetic. Un mic sofism care, ținând seama de vârsta cronicarului, nu trebuie condamnat. Să reținem altceva, și anume că, încă de acum, Eugen Ionescu se îndoiește de sistemele estetice și, în genere, de omul de sistem (o fantasmă a generației sale). Un prim act de rebeliune în critica literară. Cu această stare de spirit (o stare care va fi permanentă în acțiunea critică românească a autorului), Eugen Ionescu trece la lectura poemelor lui Demostene Botez și face o primă evaluare: „e un poet original pentru că a avut curajul de a fi banal". Abia o formulează că își amintește că cineva, nu se știe cine, a spus despre aceeași poezie că are *valoarea clarității*. Claritate?, dar ce poate să reprezinte claritatea?... și, iritat, recenzentul face ordine în noțiuni. Un scenariu pe care, iarăși, îi va folosi în chip curent mai târziu, când, scriind despre autorii importanți ai epocii (Arghezi, Barbu, Camil Petrescu), va părăsi în chip curent analiza operelor pentru a pune la punct pe criticii care și-au permis să le laude sau să le conteste fără a fi întrebat... Exagerez puțin, dar cam acesta este stilul tânărului Eugen Ionescu de a dovedi de ce este mai totdeauna contra sau pentru contra... În orice împrejurare, bună sau rea, el are, oricum, ceva de obiectat.

Dar să ne întoarcem la foarte junele cronicar literar care, prezentând poezia nostalgică și sentimentalistă a lui Demostene Botez, împarte cu voioșie laude („se întrevede o chinuitoare neliniște metafizică; o groază mistică de moarte: groază chinuitoare zdrobitoare", „minunată bucată de fragil și delicat misticism – în care sunt influențe din Francis Jammes și Maeterlinck"), corectate numaidecât de negații vehemente („sentimentalism ieftin, fără profunzime", „poezia lui Dem. B. e cenușie"), după care urmează alte propoziții în stil ultimativ care par a-l reabilita pe sentimentalul mistic: „pesimismul lui e un pesimism abstract, general, cosmologic; erotica lui e tot metafizică", „îl îngrozesc caterincile; Dem. Botez e un senzitiv". „Doamne, ce monotonie!" etc.

Ce-i curios este că, în aceste jocuri tinerești cu adjectivele, cronicarul prinde corect atmosfera poeziei și tema ei

esențială. Ochiul critic observă ce trebuie și judecata estetică este în general dreaptă. Nu este exagerat a spune că aceste exerciții de respingere sau de admirație (mai ales de respingere), opera unui licean în pragul studiilor universitare, anunță un veritabil critic literar. Un posibil critic literar, cu condiția ca el să creadă că disciplina criticii literare există, este serioasă și poate servi la ceva... Cronicarul are în chip evident simțul umorului și, cine are umor, poate avea acces și la ironie care este, cum a zis un francez, alcoolul gândirii. Eugen Ionescu folosește, încă de pe acum, ironia ca un instrument eficace de lucru. Ironia intelectuală, ironia fină, șerpuitoare, aluzivă (mai rar), ironia crudă, decapitantă – mai des. Un exemplu de ironie groasă: o notă despre expoziția de pictură a d-nei Adela Jean. Ce aflăm?: „De curând, într-o săliță a Ateneului, d-na Adela Jean își deschisese o expoziție de pictură. Am fi trecut-o sub tăcere dacă nu ne-ar fi frapat o *saugrenue* [bizară, absurdă] idee picturală. O compoziție: un flăcău ține un braț pe umerii unei tinere țărănci și celălalt pe... grumazul unei vaci. Admirați, rogu-vă, toată gingășia simbolului și încercați să descifrați cheia enigmei: care e adevărata vacă? Să știți însă că *„la plus bête des trois n'est pas celui qu'on pense"*[1].

2. Suprarealismul în artă? „Demult, demult depășit"...

Liceanul de la „Sfântul Sava" are predilecție, s-ar părea, pentru cronica plastică. Oricum, primele însemnări din revista liceului sunt, cu prioritate, despre expozițiile pe care le vizitează și despre care scrie cu aplomb, acum și mai târziu (în *Fapta, România literară, Vremea*), când devenise un critic literar capricios și, în imaginația lui, foarte temut... Are, cu adevărat, o sensibilitate reală pentru artele plastice, este informat, le cunoaște misterul și subtilitățile, îi plac cu adevărat sau e numai o curiozitate de intelectual tânăr și

[1] *Revista literară a Liceului „Sf. Sava"*, an. I, nr. X, febr. 1928, nota semnată *E.I.*

ambiţios, decis să se exprime în toate domeniile creaţiei? Văzând oscilaţiile de gust, un răspuns clar este greu de dat. Sigur este doar faptul că tânărul cronicar, abia ieşit din adolescenţă, se dovedeşte a fi informat asupra picturii, face cu aplomb, cum ziceam, reflecţii teoretice despre armonia culorilor şi dă decizii maniheistice (uneori pe dos): expoziţia de sculptură a domnului Corneliu Medrea este „nemulţumitoare", în schimb arta d-lui N. Grant este de „o drăgălaşă şi rafinată poezie"... Şi ca să nu fie o confuzie la mijloc, cronicarul plastic plusează: arta d-lui N. Grant are „finețe, sensibilitate şi, mai cu seamă [...], are delicată armonie a coloritului", în timp ce dl. Corneliu Medrea e „şovăitor, nehotărât şi neformat încă [şi] nu ştie pe ce cale s-o apuce"[1]. Nu-l neagă, în totalitate, pe şovăitorul Medrea, e adevărat, dar deocamdată opinia criticului este circumspectă. Îi place, în schimb, integral Marius Bunescu („o muzică potolită, lentă, monotonă, totdeauna potolită") – „un artist de rasă, unul dintre puţinii aleşi"... Îi va plăcea, se va vedea, mereu şi-i va lăuda puritatea, nota de tristeţe şi resemnare...

O judecată eronată dă cronicarul plastic şi asupra picturii lui Th. Pallady, un talent, după el, „care n-are nimic extraordinar, cu scăderi îndeajuns de vădite". Este mai mult decât o eroare de gust, este o gafă surprinzătoare. Pallady ar avea o sensibilitate „câteodată fină, alteori însă dulceagă", dar, în chip hotărât, nu stăpâneşte tehnica desenului („o lipsă desăvârşită"). Coloritul lui e „gălbejit, searbăd, negradat, fără vlagă, fără viaţă", pe scurt: un colorit fără expresivitate. Multe-i lipsesc, dar, lui Th. Pallady, artist, după Eugen Ionescu, de-o monotonie sufocantă, compromiţătoare. „Nimic nu seamănă mai mult decât un tablou de Pallady cu alt tablou de Pallady" – conchide comentatorul într-o propoziţie isteaţă şi falsă. În fapt, toate judecăţile sunt, în acest caz, strâmbe şi răsturnate. N. Grant are finețe, Pallady are un colorit gălbejit şi searbăd[2].

---

[1] *Revista Liceului „Sf. Sava"*, an. I, nr. 3, 1927.

[2] Rev. cit., an. I, nr. 5, 1 iunie 1927.

Sunt şi intuiţii mai bune: N.N. Tonitza – „un artist mare", un „senzitiv poet – pictor al durerii", „ironie tristă, indulgentă", „expresie de ingenuitate" etc.[1], Ştefan Dumitrescu („melancolie atavică"), Oscar Han („un cugetător"), mai puţin: I. Theodorescu-Sion („rece şi cerebral"). Are într-un rând rezerve asupra picturii lui Marius Bunescu („marea lipsă [...] a picturii acestuia este *netransfigurarea, neimprimarea pulsului vital*")[2]. Tânărului Eugen Ionescu nu-i place în chip hotărât geometrismul în arta plastică, vrea emoţie, lirism, armonia culorilor. Văzând expoziţia modernistului Marcel Iancu, face următoarea profesiune de credinţă care nu-i deloc în favoarea avangardei: „Dacă aş fi în subiect, aş începe cu o mărturisire confidenţială: nu am putut niciodată suferi matematica, dar îmi este mai cu seamă antipatică în alierea ei cu arta. De aceea (o! strict subiectiv) nu am aderenţe pentru pictura geometrică a lui Picasso sau Giorgio de Chirico şi, la noi, actualmente, pentru Marcel Iancu. Tot de aceea suport greu pe Valéry şi pe mallarmé-anul geometrizat Ion Barbu (*Vis al dreptei simple! poate geometria săbiilor trase la Alexandria!*) despre care îmi tot vine să scriu un studiu. Aş continua cu exprimarea unui deziderat: respectarea dreptului omenesc la emoţie. Aştept o revenire la viaţa sentimentală. Iubesc pictura lui Henri Rousseau (şi echivalentul său românesc: pictura d-nei Lucia Demetriade-Bălăcescu) şi aceea a decedatului beţiv Modigliani (cu care, în ondularea sentimentală şi melodioasă a curbelor sau în eleganţa senzuală şi lirică a nudului, mult seamănă N.N. Tonitza). Aş termina cu un elogiu [al] lirismului, preferind sterilităţii, rodnicul, şi hermetismului – comunicarea. Cred în sensibilitate. Cred în topirea de gheaţă geometrică, la focul interior al emoţiei. Arta modernă înfăţişează în parte, de altfel (vezi *Herodiada* lui Mallarmé), conflictul dramatic dintre sterilitate şi emoţie: cred în biruinţa emoţiei"[3].

---

[1] Rev. cit., an. I, nr. 6, 25 oct. 1927.

[2] Rev. cit., an. II, nr. 1, 8 apr. 1929.

[3] *România literară*, an I.

Opinii scandaloase pentru un creator tânăr în plină expansiune a avangardei europene. Lui Eugen Ionescu îi place sculptura Miliței Petraşcu pentru că pietrele ei „sunt devenite fragile" şi detestă „elocvența sculpturală" a lui Rodin care, după el, suferă de obezitate („hipertrofierea proporțiilor")... O retorică a monumentalului, o stridență şi o lipsă de măsură în sculptură care echivalează cu retorismul din literatură. Eugen Ionescu este cu hotărâre împotriva acestei retorici declamatorii pe care o numeşte „corneliană şi avocățească" şi o descoperă, din belşug, la Victor Hugo. „Ceea ce este declamatoriu e fals; nu pot suferi ce e declamatoriu"[1] – declară el. Nu spune direct, dar sugerează că Auguste Rodin este un Victor Hugo al sculpturii din secolul XX: maniacul atitudinilor eroice, impozante, patetice... O fantasmă care-l urmăreşte pe Eugen Ionescu şi care intră, confortabil, în mitologia sa negaționistă (mitologia erorilor literare, extinsă, aici, şi în domeniul plastic).

Sever cu Picasso şi Chirico, reticent față de Marcel Iancu, cronicarul este binevoitor cu d-ra Titina Căpitănescu („îmi place linia leneşă şi maladivă a capetelor sale", „o desăvârşită sensibilitate şi eleganță" etc.), reabilitează pictura lui Theodorescu-Sion („a câştigat într-o afirmare a sensibilității") şi laudă fără rezerve, acum, pe „eleatul" Marius Bunescu într-un text aproape liric: „Pesimismul lui Marius Bunescu – stoic de altminteri şi viril – era motivat, în operele anterioare, de o materialitate masivă, statică. Văzduhul însuşi căpăta o solidificare, iar oamenii, elemente ale peisagiului de pure forme sau de pure volume, erau țintuiți de aceeaşi viziune statică a lumii. Marea însăşi era încremenită de acest eleat al picturii. Staticul intuirii plastice (şi era o intuire arhitectonică a lumii, dar nu forme simbolice, ci mai mult de inginer, a materialurilor, a construcției, a solidității) se putea urmări, mai adânc şi mai organic, în culoarea fără metamorfoze a picturii lui Marius Bunescu: gravă, unitară – dacă fără zburdălnicii – şi mai ales tristă, expresiona o

[1] *România literară*, an I.

sensibilitate încordată, serioasă, deşi, poate, monotonă şi cu ochii închişi la un duh al luminii".

Ce putem reţine din aceste însemnări de om de litere tânăr intrat într-un domeniu vecin? Mai întâi libertatea spiritului său, simpatica lui „impertinenţă", lipsa de complexe, în fine, preferinţa pentru pictura lirică şi, în sculptură, refuzul dur al retorismului, hipertrofiei liniilor şi volumelor... E suspect de circumspect faţă de geometrismul artei moderne, s-a văzut, iar pe suprarealişti nu-i are, în mod vădit, la inimă. Consideră, de altfel, suprarealismul un fenomen depăşit în 1932, dovadă că îl admonestează pe Perahim: „Acest tânăr artist (are, mi se pare, şaptesprezece sau optsprezece ani) este posesorul sau, mai degrabă, posedatul unei miraculoase şi dinamice fantezii. Dar imaginaţia – vădind indiscutabile obsesii sexuale a căror eliberare Freud ar vedea cum e încercată prin urcarea la lumina conştiinţei şi exprimare – irupe şi sfarmă toate digurile. Perahim mai este victima unui de mult, de mult depăşit surrealism, aciuiat la noi printre tinerii nostimi şi inculţi (şi pentru care orice maladie nu este o ruşine, ci o poză şi o fală) din grupul revistei *Unu*. Ceea ce ne doare este faptul limpede că dl. Perahim are un talent care nicio îndoială nu poate lăsa; că are o sensibilitate, întoarsă, dar de-o propulsivitate, de-o energie cu totul rară. Dar d. Perahim nu înţelege că având aceste frumoase şi atât de tinere calităţi rămâne totuşi un pictor cu 1001 de sinonimi, de pe la răscrucile tuturor capitalelor, dar mai cu seamă ale tuturor provinciilor. Talentul d-lui Perahim trebuie disciplinat mult şi tras de urechi puţin"[1]. Cu un an mai înainte, elogiase (în *Reporter*) spiritul de insurgenţă al *dadaismului* („răzvrătirea împotriva culturii este marea noblеţe a mişcării Dada") şi reproşase suprarealismului faptul că n-a trecut de la negarea formelor artistice la negarea radicală a formelor de viaţă. Cu alte cuvinte, n-a transformat acţiunea artistică într-o acţiune practică, revoluţionară (teză leninistă preluată de grupul Breton): „suprarealismul nu este cultură, ci

[1] *România literară*, an. I, 30 apr. 1932.

neantizarea ei; nu este încă nici libertatea, ci automatism mecanic, determinare – drept pedeapsă pentru că încercase să se elibereze de toate legile; întrucât este spirit de negare, nu poate reînvia decât transpus pe planul revoluţiilor sociale, în perioada de dărâmare"[1].

Nu-i agreează nici pe *cubişti* care ar fi eşuat în artă datorită problematicii lor exclusiv tehnice[2] şi, în genere, este rezervat faţă de arta modernă minată, scrie el, de „un fals purism care, de fapt, o purifică până la o gravă anemie". Purismul, hermetismul îi par concepte şi tehnici artistice discutabile, foarte discutabile (uneori le neagă integral) în artele plastice ca şi în poezie (o idee pe care Eugen Ionescu o repetă obsedant în eseurile sale; o mai dezvoltă o dată într-un excelent studiu despre Van Gogh, spunând că hermetismul nu are niciun secret esenţial, este cu desăvârşire gol, e o dificultate pur tehnică – superficială, calculată, ridicolă –, iar groaza de anecdotic a puriştilor, hermeticilor [în pictură ca şi în poezie] nu-i nimic altceva decât o fugă de umanitate). E „sentimentul unei mari slăbiciuni artistice"[3] – conchide el. E limpede: Eugen Ionescu nu admite, necondiţionat, noutatea în artă şi, chiar dacă nu-i un adversar declarat, programatic, ideologic al modernităţii, o priveşte cu circumspecţie în tendinţa ei de a elimina *omenescul* (o noţiune ce se repetă până târziu în scrisul său) din formula artei...

3. O carte serioasă nu poate înlocui pe Dumnezeu

Eugen Ionescu face acum de toate: cronică literară, cum s-a văzut, cronică plastică, ţine o revistă a revistelor, ţine şi un „curier" în care anunţă apariţiile editoriale însoţite uneori de propoziţii negative sau admirative. Versurile lui Adrian Marin sunt primite favorabil: „de-o sensibilitate înrudită cu Francis Jammes", G. Călinescu, care ţine cronică la *Sinteza*, îi pare

[1] *Reporter*, 4 iul. 1936.

[2] *Vremea*, 26 sept. 1937.

[3] „Un oarecare Van Gogh, pictor", în *Vremea*, an. X, nr. 518, dec. 1937.

„înzestrat cu logică incisivă şi nerv", un oarecare versificator, C. Bobei, ar fi „de un rusticism virgilian"... În revista *Floarea de foc*, Eugen Ionescu publică mici parabole, anecdote, scene din viaţa literară, schiţe umoristice, cum este cea care urmează, intitulată *Nişte cucoane*: „Nişte cucoane – în nu ştiu care *cerc critic* – s-ar fi enervat de proastele mele moravuri literare: divulg şi mint [...]. Nu mint. Martorii mei pot jura. Şi iarăşi, dacă «divulg» – nu mai mint. Că divulg, e frumos. Cumpăr un costum şi îl încerc: nu am dreptul să previn lumea că e cusut cu aţă albă pe dedesubt? P.S. *À-propos*, d-le E. Lovinescu: aţi remarcat că Eugen Ionescu este vădit influenţat de metoda *Memoriilor*! Nu vă supăraţi, nu-i aşa? El m-a rugat să vă comunic că pleacă, pentru un timp indeterminat, în provincie şi – să n-aveţi grijă – nu mai trece pe la d-voastră"[1].

Când este contestat în *Adevărul literar şi artistic* pentru fabulele, anecdotele lui, tânărul *e.i.* lasă ironia fină deoparte şi devine ameninţător. Promite răzbunări crunte: „Nimeni nu-i cerea nefastului Sevastos să-mi reproducă în *Adevărul literar*... anecdotele (iarăşi anecdotele) privitoare la d-l E. Lovinescu. Ţin să se ştie că nu am topit arme pentru dezarmata polemică a lui Sevastos şi – mai puţin! – pentru satisfacerea meschină a necazurilor *urâtei sale mediocrităţi*. Mai ştiu să lămuresc următoarele: 1) Nu m-a onorat această nevrută colaborare la *Adevărul literar*..., dar aliterară varză; 2) Anecdotele mele nu sunt «cancan pentru cancan». Ele nu pot fi dezintegrate dintr-o atitudine principală, inaccesibilă d-lui Sevastos; 3) În al treilea rând – şi mai cu seamă! –, eu nu scriu aici decât strict independent de orice grup, gândire, clan, viaţă românească etc. *Floarea de foc* a pornit, de altfel, pe principiile unei libertăţi absolute şi a unei independenţe fără restricţie. Dacă deci colaborarea mea aici – din buna înţelegere a fondatorilor – nu mă angajează la nicio participare colectivă, cu atât mai mult refuz să fiu chemat, fie de Sevastos, fie de mai mari"[2].

---

[1] *Floarea de foc*, an. I, nr. 3, febr. 1932, semnat *E.I.*

[2] Rev. cit., an. I, nr. 4, 30 ian. 1932, semnat *e.i.*

Polemistul nu-şi semnează totdeauna notele acide. În această situaţie lasă orice politeţe intelectuală deoparte şi atacă pe cine iese în calea scrisului său. Pe Arghezi, de pildă („*Idolul cu inima coclită* s-a mişcat. Ca tip perfect al poetului descris chiar de el, lui Tudor Arghezi i-au trebuit cinci săptămâni ca să poată articula un răspuns oţărât, bâlbâit şi camuflat. Scriind despre «arta de a fi idiot», poetul «cuvintelor potrivite» reuşeşte să se depăşească prin autosugestie"[1]) sau pe Ioan Massoff, Sevastos, Ion Sân-Georgiu: Ioan Massoff este „sevastosul *Rampei*". Sevastos este „massofful *Adevărului literar*...; amândoi au aceeaşi situaţie literară: sunt „*imbecili ai publicisticii româneşti*". *Arcul lui Cupidon* de Sân-Giorgiu este „cea mai proastă carte apărută de la Coresi încoace"[2] etc.

Unele nume se repetă în această luptă de gherilă din subsolurile revistelor literare. M. Sevastos, de pildă, pe care Eugen Ionescu nu-l slăbeşte cu ironia lui; o ironie merge repede spre zeflemea, arma predilectă a publicisticii bucureştene. Iată o mostră: „sinistrul acefal M. Sevastos (pe care, dacă ar fi cucoană, l-am crede muza lui Arghezi) caută să facă zgomot, cu ce nu are, pe socoteala noastră; deoarece nu-l putem considera decât şurub, nici nu ne gândim să-i răspundem; totuşi, din dragoste pentru cititorii de limbă română, îl sfătuim pe Sevastos să-şi facă examenul de conştiinţă; astfel, în prima seară de la apariţia revistei noastre să-şi toarne în cap un bidon de benzină şi să-i dea foc; dacă e, într-adevăr, pasărea Phœnix, se va bucura înviind de o formă ceva mai cuviincioasă şi mai adecvată evului nostru. În caz contrariu, nu e necesar să ne luăm o răspundere"[3]. Umor gazetăresc...

Cronicarul se arată preocupat, totuşi, şi de lucruri mai grave. Când Universitatea din Iaşi interzice studenţilor să facă politică, Criton (Eugen Ionescu) protestează în *Atitudinea*, zicând că studenţii trebuie să aibă acces la viaţa politică pentru ca mâine să poată genera „cu prospeţimea şi caracterul lor de

[1] Rev. cit., an. I, nr. 6, 13 febr. 1932.

[2] Rev. cit., an. I, nr. 10, 12 martie 1932.

[3] *Floarea de foc*, an. I, nr. 10, 12 martie 1932.

oameni culţi, cadrele oamenilor politici în care au pătruns toţi nechemaţii..."[1]. Subiect actual în 1933, actual şi azi. Altă dată, *E.* scrie despre „proletariatul intelectual" într-un limbaj sensibil de stânga. Revine asupra temei într-o schiţă aproape caragealiană, *Ce eşti D-ta?*, unde transcrie altercaţia dintre un vardist şi un student. O schiţă mai degrabă tristă decât veselă: „Şi, la urma urmei ce eşti d-ta? Student. Ei, şi? Ehe! În fiecare zi se roagă de mine sute de studenţi şi învăţători să le dau bilete «gratise», să se-ntoarcă acasă, că zice c-au venit la examene şi n-au parale. Da, da. Se roagă de mine! Şi le dau. Ehe! Şi pleacă înjurând. / Straşnică ţară! / «CE EŞTI D-TA?» Ca să ai dreptul să stai de vorbă cu un deţinător de fracţiuni din... suveranitatea naţională, trebuie să fii numaidecât *cineva* sau *ceva*. Un cetăţean oarecare? Să te ferească D-zeu să fii numai atât!"[2]. Fabula este semnată Criton şi se încheie cu o morală politică: „Politica de până aici a creat mii de şomeri intelectuali şi-acum îi batjocoreşte dându-i pe mâna unui vardist ca să le-mpartă bilete «gratise de tren»"... Amărăciunea este autentică aici. Eseistului nu-i mai arde de glumă...

Când revine la literatură şi la critica literară, se arată deja obosit, plictisit, neîncrezător. Întoarce pe dos, în acest caz, toate ideile cunoscute despre valoarea literaturii serioase. „O carte bună de literatură – zice el – este o carte convenţională – carte proastă din punct de vedere uman [...]. Trebuie să ne obişnuim cu gândul că literatura nu reprezintă nimic important, nimic adânc; că o carte literară scrisă cu multă seriozitate şi gravitate nu poate înlocui pe Dumnezeu şi nu se poate opune cutremurelor de pământ şi nici măcar războiului"[3]... Vorbeşte serios?, nu-i, cumva, o falsă problemă, cine pretinde că literatura se poate opune cutremurelor şi războiului, în fine, de ce trebuie ca o carte să ţină locul lui Dumnezeu pe pământ?... Şi, dacă are asemenea ambiţii, cine poate să-i dea crezare? O deschidere paradoxală care anunţă

---

[1] *Atitudinea*, I, 1, 5 aug. 1933.

[2] Rev. cit., an. I, nr. 2, 1 nov. 1933

[3] „Critica literară", în *Credinţa*, an. II, nr. 52, 6 febr. 1934.

paradoxul final: paradoxul criticului care se pregăteşte să scrie despre literatură. Ei bine, Ion Stănescu (cum este semnat articolul) promite că, de se va ocupa de literatură, va face acest lucru numai ca să-i dovedească ineficienţele şi ridicolul şi, mai ales, „ca să râdă de criticii ce se iau în serios". „Vom râde de fiecare în parte" – promite cronicarul.

4. „Totul trebuie luat de la început". „Moartea – iată singurul adevăr"

Asta în ceea ce priveşte criticii literari. Peste o săptămână, în vizorul eseistului intră „bătrânii noştri profeţi" (profeţii culturii) care scriu memorii încercând ca, la capăt de drum, să se justifice şi să fie acceptaţi de tineri. „Toţi plâng drumul fals, [toţi] au ratat!" – constată cronicarul după ce-i citeşte. Promite din nou în numele generaţiei tinere: nu vor fi urmaţi. „Totul trebuie luat de la început", anunţă el. O temă curentă în epocă.

Două semne de simpatie în aceste cronici cam sastisite, două portrete luminoase: C. Stere şi Anton Holban. Stere îi pare tânărului care acceptă puţine opere din literatura română şi doar un mic număr de oameni de litere „un mare destin, un destin de pisc". Prilej de a certa pe tinerii scriitori care se mulţumesc să facă literatura din literatură, în loc să se arunce „în vâltoarea problemelor mari". Dă ca model *În preajma revoluţiei*: „În literatura noastră, săracă în teme, mediocră ca temperament, la altitudine joasă îndeobşte, C. Stere a adus bogăţia experienţelor furtunoasei sale vieţi. Nu este unul din scriitorii despre care se spune că ştiu să scrie, să facă literatură. Căci – şi nu e un paradox – literatura nu se face şi din literatură, ci numai cu lucruri din afară, cu viaţă, idei. Scriitorii noştri tineri, insuficienţi în teme, psihologizanţi, amorezi şi lirici, ar trebui să se înalţe, trebuie să se împrumute de la lucruri străine. Dar, în afară de câţiva tineri ca Blecher, Oscar Lemnaru (autorul unui roman de idei, publicat fragmentar, şi, natural, neobservat), Micea Eliade, care încearcă să vadă în mare, să lărgească dimensiunile, să spargă cadrele, toţi scriitorii noştri tineri trăiesc din ei înşişi,

sterili şi mediocri, narcişi, fără suflu larg, fără generozitate. Dar, ca să creezi în mare, ca să te uiţi pe tine trebuie să te arunci în vâltoarea problemelor mari, spirituale sau sociale, şi nu accesibile oricui. Literatura este uitarea individualităţii tale, tocmai ca s-o regăseşti. Dar tânăra noastră generaţie de literaţi ar trebui să înveţe, de la Constantin Stere, care este sensul literaturii; şi că literatura înseamnă, ca şi viaţa publică, jertfă şi serviciu. Dar nu orice pitic poată să facă paşii de şapte poşte a uriaşului C. Stere"[1].

Articolul scris la moartea lui Holban este o elegie, un bocet, o pagină lirică despre sentimentul iremediabilului din existenţă şi despre moarte ca „singurul adevăr". Comentatorul literar care este îndeobşte răutăcios, ironist, nefiresc de crud uneori se dă, acum, ruşinat la o parte pentru a face loc spiritului liric profund din fiinţa lui plină de mari contradicţii. O pagină profundă, frumoasă, emoţionantă despre prietenie şi tragicul existenţial: „Anton Holban a fost unul din foarte puţinii oameni pe care îi iubeam. Nu pot să cred, nu pot să înţeleg că a murit. Anton Holban care râdea, glumea, care făcea semne cu mâna, care spunea «La revedere!», este cenuşă într-o urnă. Lucrul acesta îmi pare imposibil, absurd, o stupoare mă cuprinde în faţa acestei certitudini de neconceput. Mai puternică decât mila, decât părerea de rău este acest sentiment al imposibilului, ceva adânc care nu poate să creadă. Îmi vorbea şi el odată despre acest refuz de a crede moartea [...]. Şi a murit şi el, care nu putea să creadă. Îndărătul acestei stupori rămâne părerea de rău, acceptată fără a o înţelege; lacrima. N-aş mărturisi că scriu aceste lucruri, plângând, că îmi promit să nu-l uit niciodată (ce drept am eu să-l plâng, când nu-i sunt nici rudă, nici prietenul cel mai bun?), dacă nu aş fi văzut plângând jumătate din cei ce au asistat la incinerare, Anton Holban, de-o politeţe sufletească excesivă, a fost cel mai iubit dintre toţi scriitorii care se urăsc între ei, şi de aceea a trebuit să moară. Moartea – iată singurul adevăr. Orice lacrimi, discuţii,

[1] *Rampa*, IV, 10-11, 4 iulie 1936.

poezele, lirisme şi filosofări în jurul ei n-o pot pătrunde, sunt ridicole şi deplasate. Să ne spunem, în sinea noastră, că toate sunt deşertăciuni şi să ne aşteptăm ceasul, care nu va întârzia".

Un alt Eugen Ionescu? Nu, acela pe care îl ştim deja: antinomic, plin de complexe, dezarmant de sincer, asumându-şi ezitările şi contradicţiile, aici ironic, peste un articol spirit tăios, sângeros radical, impertinent şi programatic nedrept. Crede, dar mai ales nu crede în literatură, se pregăteşte să deschidă o rubrică de cronică literară, nu ca să slujească literatura, ci ca să-i ridiculizeze pe criticii literari... Nu se ţine de cuvânt, evident, şi bine face căci altfel exerciţiul criticii literare ar deveni cu totul inutil. Din când în când ies la suprafaţă, cum s-a putut constata, *temele autorului* (Dumnezeu, moartea, „dezenţializarea literaturii", tragicul existenţei, sărbătorescul din cotidian şi, din nou, frica de moarte, literatura, critica literară etc.) Teme care vin şi revin, nu de două sau de nouă ori în însemnările lui Eugen Ionescu, ci de ori câte ori este vorbă de el, eseistul, şi despre ceea ce scrie. Despre aceste teme (obsesii) ionesciene va fi vorba în continuare, în aceste naraţiuni critice atente – cum s-a putut observa, sper –, la mobilităţile spiritului critic, dar, în egală măsură, şi la mobilităţile, complexele, fantasmele, disponibilităţile şi, încă o dată, antinomiile şi orgoliile teribile ale omului care scrie şi care, cum mărturiseşte, este sfâşiat de „toate vanităţile şi toate ambiţiile"...

5. Temele recurente ale eseistului. Câteva concluzii provizorii

„Fac parte de bine, de rău din cultura română", scrie Eugen Ionescu undeva. Cu regret, am putea spune cu năduf, aşa cum recunoşti o realitate inconturnabilă, o fatalitate. Face parte, într-adevăr, are locul lui pe care, descoperim acum, nu i-l poate ocupa nimeni. L-ar fi recunoscut istoriografia românească dacă Eugen Ionescu n-ar fi devenit, între timp, ceea ce a devenit după 1950 în ţara şi limba pe care le visa în 1934, cu gândul că acolo i se va revela genialitatea?... Mi se

pare înţelept să nu răspund la această întrebare incomodă... Cert este că Eugen Ionescu este un personaj notabil în peisajul literar românesc din anii '30, rolul lui fiind cu precădere acela de detonator. Un spirit imprevizibil şi incontrolabil, gata mereu să strice socotelile criticii literare profesioniste şi ierarhiile literaturii propriu-zise. Este un eseist inteligent, programatic, subiectiv, scrie mai ales despre tineri şi, când vrea, dă judecăţi de valoare care se bat cap în cap. Dacă ne uităm pe sumarul cronicilor sale, observăm că a evitat să scrie, nu ştim de ce, despre Rebreanu, Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, despre Blaga, Ion Pillat, G. Călinescu (romancier), adică despre marii scriitori din epocă. A scris mai des despre tinerii scriitori (Emil Botta, Blecher, Camil Petrescu, Eliade, Holban, Sebastian), nu totdeauna pozitiv... Dă uneori verdicte absurde. Respinge, de pildă, poezia lui Arghezi pentru că este prea retorică şi laudă versurile lui Ilie Dogaru („poet muncitor de inspiraţie sinceră şi nefalsificată") şi pe acelea „de subtilă esenţă" ale lui Ion Păun-Pincio... Este preocupat şi de pictură, dar judecăţile lui sunt, uneori, anapoda. N-a scris, curios, niciodată despre muzică, în timp ce prietenul său Cioran este de părere că muzica reprezintă, alături de mistică şi erotică, o cale spre absolut. Despre mistică Eugen Ionescu a spus câte ceva, dar mistica, e limpede, nu-i o temă esenţială pentru el. Nici tema erosului nu-l preocupă în chip special, aşa că, dacă îi dăm crezare lui Cioran, tânărul Eugen Ionescu ratează două dintre căile care l-ar fi putut duce spre absolut...

Altele sunt temele lui obsesive, fantasmele spiritului său, când angoasat („se înserează, intrăm în noaptea culturii", „e invazia nopţilor, a barbarilor"), cu perspectiva apocalipsului în faţă, când ludic, sarcastic, programatic neserios. „Urăsc cultura, am pierdut sensul modelelor literare", „existenţa este o călătorie în absurd", „moartea mă definitivează", strigă el sau dimpotrivă: „trişez subţire", „nu am nicio morală, nicio convingere", „sunt sfâşiat de toate vanităţile şi toate ambiţiile", „trebuie să ne obişnuim cu gândul că literatura nu reprezintă nimic important, nimic adânc" etc.

Am putea pune pe două coloane aceste propoziţii şi altele pentru a urmări modul în care ele se contrazic cu fervoare. Din consultarea lor n-am putea scoate, cu toate acestea, o concluzie negativă despre spiritul ionescian pentru că autorul ne-a avertizat deja că fiinţa lui este făcută din contradicţii. Cine a spus că *Declaraţia drepturilor omului* este incompletă pentru că nu cuprinde un punct despre dreptul omului de a se contrazice? Dacă n-a spus-o chiar Eugen Ionescu, ar fi putut s-o spună... Despre Eminescu scrie, în câteva rânduri, că-i un mare poet, că-i singurul nostru geniu, apoi că trei pătrimi din poeziile lui s-au perimat. Pe Maiorescu îl consideră un spirit mijlociu, solid, echilibrat, util, dar nu mai mult. Pe Lovinescu îl ironizează subţire şi-i neagă romanele etc.

Eseistica lui – încă o dată: inteligentă, de o mare mobilitate, însoţită de un puternic talent disociativ şi cu un substrat moralistic, iarăşi, puternic – are câteva teme ce se repetă. Dovadă că în fluctuaţiile spiritului ionescian există mituri obsesive. Despre unele dintre ele vorbeşte chiar Eugen Ionescu într-o scrisoare din 2 iulie 1947 către Petru Comarnescu, atunci când se plânge că Mariana Şora „i-a furat" temele. Merită s-o reproducem, nu pentru că am accepta, în cazul de faţă, ideea de plagiat, dar pentru a vedea modul prăpăstios şi, în acelaşi timp, amuzant, copilăros, complet neajutorat în care încearcă Eugen Ionescu să trateze o problemă complicată de existenţă: „Acum, o mărturisire foarte delicată. Numai ţie ţi-o pot face – deşi nu ştiu ce măsuri ai putea lua (şi măsuri ar trebui totuşi încercate). M-am apucat a-ţi trimite în mare grabă manuscrise ale mele peste manuscrise pentru că... Uite ce s-a întâmplat: am aici un prieten foarte bun şi deştept, Mihai Şora, despre care vei fi auzit vorbindu-se. Nevasta lui, Mariana Şora, este, de asemenea, prietena noastră, deşi ea are un fel foarte curios de a înţelege prietenia: pe prieten ea crede că-l poate fura, că are dreptul să-l fure. Nu-i fură banii (asta n-ar prezenta niciun fel de gravitate) – dar îi fură substanţa vie. Iată cum: după ce mi-am bătut cartea *Lumina falsă* la maşină – l-am rugat pe

Mihai Şora să o citească şi să-mi facă observaţiile pe care le va crede utile (conform sfatului lui Boileau: «faites-vous des amis prompts à vous censurer»). Dar Mariana Şora s-a apucat şi ea să-mi citească manuscrisul... şi *a trimis la Bucureşti* lui Al. Rosetti, pentru *Revista Fundaţiilor Regale*, o serie de scrisori din Paris, ca să fie publicate şi ale căror copii (culme a iresponsabilităţii!) ea însăşi mi le-a dat să le citesc... E o parafrazare şi pe-alocuri o plagiere a mea. Temele mele: a sărbătoarei, a luminii [...], a degradării sărbătorescului, a călătoriei ca primenire a lumii şi ca eliberare – şi procedeul meu chiar: trecerea directă şi punerea directă a temei, imaginile, vocabularul meu – *totul era furat*. Nu am niciun alt bun decât pe mine însumi, şi nu speculez pe nimeni şi nimic altceva decât pe propria mea fiinţă, unica marfă – şi dacă mi se fură şi fiinţa, îţi imaginezi ce dezastru pentru mine, ce sărăcire, ce moarte (de fapt, ea mă fura de mai demult: cam de un an de zile, de când citeam soţilor Şora pasagii din cartea mea în lucru, dar dacă mă repeta, discret, în pagini închise în sertare – lucrul nu era încă grav). Tu înţelegi asta.

Temele acestea m-au urmărit: compară una din scrisorile ei din Paris (despre călătorie sau «excursionism», cum îi zice ea) cu «Scrisoarea mea din Paris» apărută în *Viaţa românească* din noiembrie sau decembrie 1938: ai să vezi ce asemănare. S-ar părea că sunt maniac, dar nu sunt: avea pe masă *Viaţa românească* din acea lună când scria scrisorile ei pentru *Fundaţii*, recent trimise la Bucureşti. La întrebarea mea, a răspuns: «Eu n-am mai trimis articole despre Paris la Bucureşti, am vrut să văd cum le făceai, dar eu am să le fac altfel fiindcă nu-mi place cum le făceai»... şi asta n-a împiedicat-o să mă fure (dacă îmi fura inima, poate nu mă supăram) – aşa cum poţi constata, în privinţa celorlalte lucruri –, citeşte, te rog, scrisoarea ei în care e vorba despre «feeric şi sărbătoresc» şi compară cu unele din paginile mele (*Lumina falsă*: tema centrală sau pe tema transfigurării în pasajul în care e vorba de o plimbare în împrejurimile oraşului Montpellier). Sau altele – dacă le-ai primit. Iartă-mă că-ţi vorbesc de toate astea care trebuie să rămână *absolut secrete*

dacă răul se poate înlătura *prin nepublicarea scrisorilor cu pricina ale Marianei Şora* (scrisoarea ei cu «excursionismul» nu mă supără prea tare fiindcă se influenţează după un lucru deja tipărit – dar e grav acolo unde «mi-o ia înainte» vrând să publice lucruri furate după manuscrisul meu) sau prin publicarea eseurilor mele înaintea paginilor ei... dar cum? Dar cum?... Rosetti nu mă prea iubeşte, eu nu-l iubesc deloc... *Şi aş vrea ca lucrurile să n-ajungă să creeze iremediabilul între Mihai şi Mariana Şora pe de o parte – şi Eu şi Rodica de alta. Eu ţin la Mihai şi Rodica nu vrea să piardă «prietenia» cu Mariana.* O singură soluţie: să nu se publice scrisorile ei în care şi tu (dacă ţi-aş putea cere să te oboseşti să-mi citeşti eseurile) ai judeca, ai vedea că sunt furturi. Dar Rosetti decide?! Iartă-mă, te rog".

Ce reţinem din această epistolă subversivă: că Eugen Ionescu are temele lui şi că ţine la ele: *tema sărbătoarei, luminii, feeriei,* a *degradării sărbătorescului şi a călătoriei ca primenire a lumii* etc. – şi că aceste teme i-ar fi fost furate de nevasta unui prieten bun pe care n-ar vrea să-l supere... N-ar putea face ceva amicul Comarnescu pentru a împiedica acest rapt intelectual?... N-am cercetat cele două texte pentru a vedea dacă temele au fost sau nu plagiate (ar trebui să avem în faţă volumul *Lumina falsă* care, se ştie, s-a pierdut), dar, în principiu, temele circulă în literatură, se repetă, trec de la un autor la altul şi, vorba lui T.S. Eliot, toată lumea imită, unii mai bine, alţii mai prost...

Mai important decât împrumutul real sau fantezist de teme sunt temele indicate ca atare de eseistul acesta care, cu o frumoasă naivitate, apără proprietatea lor. „Nu am niciun alt bun decât pe mine însumi, şi nu speculez pe nimeni şi nimic altceva decât pe propria mea fiinţă, unica marfă"... scrie el vădit îngrijorat de data aceasta. Temele numite fac parte din aceeaşi paradigmă: *paradigma sărbătorescului.* Ea există, cu adevărat, în literatura lui Eugen Ionescu (în *Elegii*), dar se revelează îndeosebi, cum am precizat în alt loc, în literatura confesivă scrisă mai târziu, în Franţa. De remarcat faptul că, în 1947, eseistul revendică deja *sărbătorescul* ca temă prioritară...

Nu-i unica temă ce se repetă în eseistica din anii '30. Cele mai multe fac parte din altă paradigmă a imaginarului ionescian. Predilecte sunt temele de ordin metafizic puse, mai toate, într-o *paradigmă a dezastruosului*, a *prăbuşirii universului*, *a înnoptării culturii* (prăbuşirii ei), o *paradigmă a iremediabilului* din existenţă şi a *vulnerabilităţii fiinţei.*

Teme grave, teme „mari", în contrast cu frivolităţile spiritului critic de la suprafaţa discursului. În marginea acestor teme sunt altele, de aceeaşi natură, cum ar fi *singurătatea, frica* şi *revolta* (într-o combinaţie atipică, ionesciană, la fel *râsul-plânsul* nichitian), *sentimentul morţii, tema degradării lucrurilor*, în fine, *tema existenţei ca o călătorie în absurd* (la acest punct Eugen Ionescu se întâlneşte cu Cioran), dar şi tema religiosului care însoţeşte pe om în această călătorie existenţială. Pe toate acestea le regăsim, peste două decenii, în piesele sale de teatru.

VII

Generația tânără

„M-a cuprins un dor teribil de vremurile admirabile ale «Criterionului» pe care îl înjuram (eram dificili) şi care nu o să se întoarcă niciodată"...

(1940)

*

„Generația «Criterion», fudula «tânără» generație de acum cincisprezece ani, s-a descompus, a pierit; niciunul dintre noi nu avem nici patruzeci de ani şi suntem sfârşiți [...], noi am fost nişte bezmetici, nişte nenorociți."

(9 septembrie 1945)

1. Primatul spiritului sau primatul politicului?

Cu aceste convingeri, mai degrabă negative, şi cu această stare de spirit, deloc sărbătorească, judecă Eugen Ionescu cărțile pe care le citeşte şi fenomenele literare pe care le observă. Nu-i o ordine în judecățile de valoare, cum nu-i o ordine nici în ideile sale estetice. Citind o carte a lui C. Noica (*Mathesis sau bucuriile simple*), criticul nu scapă ocazia să spună ce crede despre *generația tânără* din care, în fapt, face parte, biologic vorbind. Numai că el are altă formație intelectuală şi, politiceşte (cât se manifestă) şi estetic, stă pe altă poziție. N-a fost niciodată studiată cu atenție relația dintre tânărul Eugen Ionescu, de pildă, şi „generația criterionistă". Ar fi cazul ca un om studios şi prob, lipsit de prejudecăți, să pună pe mai multe coloane ce-i apropie şi ce-i desparte pe

aceşti tineri intelectuali, acum, în anii '30, când generaţia lor se sparge între o dreaptă confuză şi agresivă şi o stângă inconsistentă, dogmatică şi aproape impotentă intelectual. La început, cum se vede din articole, mai toţi (Cioran, Eliade, Mircea Vulcănescu, Noica, Petre Pandrea, Petru Comarnescu) sunt oripilaţi de politicianismul românesc şi consideră că singura posibilitate a oamenilor tineri este să se realizeze în spirit. *Primatul spiritualului* este cuvântul de ordine. Când, după 1932, lucrurile se agită şi în Europa apele ideologiei se separă, apare ideea că primatul spiritului trebuie înlocuit cu primatul politicului. Şi mulţi intelectuali tineri optează, în anii ce vin, pentru această schimbare la faţă. Cioran protestează vehement: „intelectualii evoluează înspre politică – scrie el într-un articol ce se intitulează *Între spiritual şi politic* – părăsind definitiv şi iremediabil problemele «inutile» care i-au frământat temporar în tinereţe [...]. Politicul aparţine domeniului exteriorităţii. Din acest motiv, valorile politice sunt la periferia valorilor spirituale, iar a vorbi de primatul politicului echivalează cu un elogiu al platitudinii, nulităţii şi exteriorităţii [...]. Înspre politică nu evoluează decât oamenii fără substanţă sufletească şi fără posibilităţi interioare [...], incapabili de cea mai măruntă problematică!". Şi tot el: „personal nu cred în nicio doctrină socială şi în nicio orientare politică"[1].

Cam tot aşa judecă lucrurile, în aceeaşi perioadă, şi Mircea Eliade. Mai târziu, şi unul şi altul vor manifesta simpatii pentru extrema dreaptă, din motive şi cu argumente ce vor fi amintite de mai multe ori în cursul acestei cărţi. Unul, invocat de toţi actorii generaţionişti, este oroarea de lichelismul politic şi neîncrederea în parlamentarism şi, în genere, în eficienţa democraţiei. Profesorul lor, Nae Ionescu, propune în locul democraţiei parlamentare corupte şi ineficiente o dictatură a străzii controlate de „cetele de voinici". Opţiunea este aproape comună pentru toată generaţia „criterionistă". Dar Eugen Ionescu? Eugen Ionescu este de la

[1] *Calendarul*, 20 ian. 1933.

început mefient faţă de *teoriile primatului spiritual, pesimismului eroic, activismului în disperare, ethosului eroic, tragismului colectiv* şi a celorlalte fantasme care agită generaţia decisă să construiască un stat cultural, sincronic, european, bazat (în varianta lui Nae Ionescu şi, după el, în viziunea lui Mircea Vulcănescu) pe ortodoxia ţărănească. Nu-şi exprimă pe faţă temerile şi nici opţiunile politice, dar e limpede din ceea ce scrie că nu agreează această mitologie. Începe prin a se distanţa de conceptul de *trăire* şi de conceptul de *autenticitate*, esenţiale în filosofia de existenţă şi în estetica generaţiei tinere. Autorul lui *Nu* le judecă în termenii creaţiei şi le găseşte mistificatoare: „Există, la noi, o «teorie» a autenticităţii, care, pân-acum, a justificat «trăirea» tuturor mediocrităţilor şi povestirea pe larg a fleacurilor; care a permis orice facilitate, a anulat orice efort de desăvârşire; o neglijenţă în expresie, scuzată de «forţele vitale», de «stângăcia» vieţii. Când cineva încearcă să scrie clar, corect sau chiar frumos, este desconsiderat. De la o extremă deplorabilă am ajuns la alta, tot aşa de deplorabilă: de la superstiţia scrisului frumos, la cultul scrisului prost. Sunt câţiva inşi – infirmi sufleteşte, căci a nu avea sentimentul frumosului şi sentimentul ridicului este o infirmitate – care au spus: nu e nevoie să ştim să scriem. A şti să scrii e un semn de mediocritate. Evident, ce uşor era ca această gugumănie să prindă. Şi fiecare ins care nu poate să gândească clar şi deci să scrie îşi spune: dacă nu ştiu să scriu, dacă nu am talent, e desigur pentru că sunt genial. Dacă glasul meu ar mai putea fi ascultat – aş îndemna pe critici şi recenzenţi să fie foarte severi cu «neglijenţele». Notele sunt făcute pentru mediocri; stilul şi compoziţia se învaţă la şcoală, pentru ca aceşti mediocri să ştie măcar să scrie corect şi limpede. Inşii geniali n-au nevoie de aceasta. Dar noi să ne ocupăm de admonestarea celorlalţi. Prostia e periculoasă când devine obraznică. Şi cred că nicio ţară din lume nu permite scriitorilor să nu ştie să scrie. Să nu le

permitem nici noi. Să-i lăsăm să se creadă geniali şi să creadă că neroziile lor sunt subtilităţi şi paradoxe"[1].

Tot ce spune aici criticul este corect. Autenticitatea, trăirea nu pot justifica în nicio situaţie şi în niciun mod mediocritatea scriiturii. Referinţa la doctrina „criterionismului" este mai clară în altă parte[2], acolo unde criticul discută, pornind de la o carte a lui Noica, de „eurile babelice" şi de explozia vitalismului şi a individualităţii în literatură. A trecut el însuşi prin acest pojar şi-l găseşte, acum, primejdios, nerodnic: „De altfel, era un moment în care cercetarea lucrurilor obiective părea pentru totdeauna desconsiderată; când toţi indivizii cereau să trăiască, să crească; era o avalanşă de euri hipertrofiate; de «viaţă mai presus de toate»; de trăire a clipei; de acordare de importanţă tuturor dezastrelor intime; de disperări, de fluxuri, de subiectivităţi; era victoria adolescenţilor, victoria egocentrismelor, victoria tuturor lucrurilor personale care cereau să trăiască, să domine; victoria indisciplinelor, a desfrâului, a vitalismelor. Se publicau jurnale intime. Fiecare avea jurnal intim şi se bătea cu pumnii în piept: nu-mi pasă de nimeni decât de mine. Subsemnatul însuşi, fost adolescent în debandadă, a trăit cu bucurie şi orgoliu acea exaltare a individualităţii, a ieşirii în lume, a etalării tuturor micilor probleme, necesităţi, tristeţi etc., care trebuiau să se spună, care fuseseră oprimate".

Pe tânărul filosof Noica, punctul de plecare al acestei confesiuni anti-generaţioniste, îl socoteşte excesiv de manierat, prefăcut şi steril: „surâsul său ascundea de fapt un gol, o uscăciune a sensibilităţii", un spirit, în fine, confecţionat şi static: e sigur de el, e calm, refuză ideea de criză interioară şi, chestionat de eseistul Eugen Ionescu asupra acestui subiect, filosoful Noica ar fi răspuns ironic că el este „mediocru şi echilibrat". Ironia filosofului arogant şi detaşat de dramele interioare ale generaţiei sale este prinsă şi întoarsă numai-decât spre altă direcţie şi altă semnificaţie de un profesionist

---

[1] „Nerozie şi stângăcie", în *Facla*, an. XVI, nr. 1567, 19 apr. 1936.

[2] *Păreri libere*, an. III, nr. 6, 25 apr. 1936.

al ironiei. E limpede, Noica nu-i place lui Eugen Ionescu, nici acum (în faza *Mathesis*), nici mai târziu. Eseistul ironizează seriozitatea, răceala, manierismul stilistic al filosofului, dispreţul lui faţă de ţipătul uman: „Am înţeles, poate, acum, semnificaţia surâsului său: e desconsiderarea de tot ce e panică, patimă, înnebunire omenească; C. Noica e şi acum în «contratimp»; lucrurile umane nu prezintă un interes suficient, o semnificaţie; pe calea omenească nu se poate merge decât la eroare, la erezie, niciodată la dezlegarea adevărului; oamenii plictisesc şi obosesc; dispreţuindu-se pe sine, C. Noica are dreptul să dispreţuiască şi pe celălalt; are dreptul să dispreţuiască gloatele. Noi, ăştia care ne-am etalat, ne-am supraevaluat, am făcut zgomot, am chemat lumea în jurul nostru, nu avem dreptul să o dispreţuim, acum când ea ne dispreţuieşte, de vreme ce noi înşine chemăm lumea să ne preţuiască. Noi, euri hipertrofiate, scriitori de jurnale intime, cabotini ai disperărilor, nu putem să ne socotim nedreptăţiţi; suntem puşi la locul nostru adevărat acum; nu putem dispreţui, nu putem decât să ne plângem, lamentabili, robi ai deşucherilor noastre şi robii gloatelor".

Ironia eseistului vizează, aici, nu numai atitudinea gravă, austeră a omului, dar şi ideile sofistului Noica, partizan – spune chiar el în *Mathesis* – al spiritului matematic şi adversar al istoriei („această nongeometrie"). El crede în *culturile geometriei*, nu în *culturile oarbe, istorice* şi în volumul *Caelo* scrie o propoziţie memorabilă şi, în acelaşi timp, provocatoare: „Nu uita că Dumnezeu te-a trimis pe lume să-l înlocuieşti; să dai sensuri, să creezi, să duci începutul său înainte"... O propoziţie care, scrisă de altcineva şi citită în alte împrejurări, ar fi putut, poate, să-i placă lui Eugen Ionescu, spirit el însuşi provocator, amator de paradoxuri. Deocamdată comportamentul filosofului îndrăgostit de spiritul matematic şi de ceea ce scrie el îl cam enervează pe relativizantul cronicar literar, bănuind că sub aceste fraze ceremonioase şi lustruite se ascunde un spirit sofistic, deci un spirit steril. Îi face, dar, un portret negativ.

Nu-i place, acum, nici Cioran („această galbenă reeditare a lui Rozanov şi a altora") şi va avea cu el un lung meci care

se va termina – se va vedea – printr-o iubire frăţească, iar pe Eliade îl atacă direct (*Facla*, 4 iunie 1934), zicând că uneşte „erudiţia cu imbecilitatea" şi că generaţia pe care o apără („generaţia în pulbere") este confuză. Într-o cronică, altfel penetrantă, la *Şantier* îi face un portret interior negativ, confundând personajul din autoficţiune cu omul de pe copertă: „contradictoriu, sceptic, confuz, extraordinar de viu, de patetic, de dinamic, pasionant, rău, egoist, lucid, de o luciditate rea, printre contradicţii; un om egoist, fără suflet, fără inimă, fără puterea de a compătimi («ce legătură am eu cu toţi oamenii aceştia care suferă, se reproduc şi mor?»), dispreţuitor fără motiv şi fără putinţa de a iubi («nu ştiu cum să iubesc», p. 229), fără blândeţe («aş vrea să mângâi, nu pot», p. 230), fără legături cu transcendentalul şi de aceea cu mari nevoi de spiritualitate; cu o falsă asceză, ştiinţifică şi nu spirituală, şi pe care nu o poate realiza pentru că e teluric, trepidant, sexual; cu o forţă vitală rară şi însufleţit de ambiţii pe care nu le mărturiseşte, dar care se întrevăd la tot pasul şi care îl dinamizează: un om necontemplativ, prin excelenţă dramatic; necerebral şi fără spirit critic, fără putere de selectare a valorilor, de alegere, din pricina forţelor telurice care îl atrag necontenit şi-i întunecă inteligenţa". Portretul este dur şi evident injust câtă vreme portretistul confundă, am impresia, în chip voit omul care scrie cu personajul din ficţiunea diaristică.

Opiniile despre opera literară a lui Eliade oscilează, cum s-a putut vedea din *Nu*, dar şi din alte cronici, într-un mod, am putea spune, dramatic, dacă n-ar fi deliberat comic. Despre *Maitrey* spune, mai întâi, că este vorba de un roman „cu multe trepte deasupra mediei noii proze româneşti" şi că tehnica romanului pare a fi mai potrivită pentru temperamentul şi structura lui Eliade decât eseul şi pamfletul (o laudă totuşi suspectă!), promiţând că va reveni peste o săptămână cu o cronică literară. Scrie, într-adevăr, dar s-a văzut în *Nu* în ce chip: o dată elogiază romanul, apoi îl desfiinţează, voind să dovedească relativitatea criticii literare. Volumul *India* (jurnal de călătorii şi autoficţiune) este primit cu mai

mare satisfacție: „o carte vie și bogată", „arhitectură unitară", „un spirit prin excelență feminin", „unitate temperamentală", „Eliade povestește admirabil", în fine, „o carte extrem de vie, izbitoare pe alocuri, scrisă..."[1]. Cronica la *Huliganii* este, în schimb, indecisă. Îi place faptul că romancierul pune problemele morale și intelectuale ale generației tinere, dar nu-i place că eroii (și autorul, indirect) cultivă amoralitatea. „Această liberă, lină detașare de morală este dăunătoare valoarei cărții" – scrie cronicarul literar suspect de pudic. Referința la Gide (*L'Immoraliste*), făcută de alți comentatori, ar fi în defavoarea lui Eliade: acolo (la Gide) lupta dintre morală și libertate are un caracter dramatic revelator, aici (în *Huliganii*) amoralitatea este acceptată de la început fără dramatism interior, ceea ce este o scădere inadmisibilă și face ca romanul să nu mai intereseze („să nu aibă valoare, ci numai să enerveze pe lectorul ale cărui poziții ideologice, sociale etc. sunt diferite de cele ale autorului"). Obiecție corectă până la un punct. Criticul laudă, în final, obiectivitatea epică („povestirea calmă, neutrală"), dar, e limpede, nu-i entuziasmat de ceea ce citește. Despre proza fantastică a lui Eliade, superioară romanelor existențialiste și exotice, Eugen Ionescu nu se pronunță. Politica îi va despărți în al doilea lustru al deceniului, atunci când generația tânără, decepționată de politicianismul românesc, se va radicaliza ideologic.

Un punct de reper este, în această privință, *Schimbarea la față a României* (1936), o carte de morală practică. Cioran respinge, aici, toate miturile românești și, de asemenea, morala românească tradițională, începând cu morala ortodoxă și încheind cu *mioritismul* (adică *fatalismul, omenia, valorile lumii rurale*, în genere, *filosofia resemnării* etc.). Este pentru un ethos agresiv (*puterea este criteriul valorii, forța reglează lumea*); universalitatea – zice el – nu se câștigă prin forța spiritului, de aceea recomandă *dictatura* și, ca formulă politică, *colectivismul național*, situat – precizează el – „dincolo de hitlerism și de

[1] *Credința*, an. II, nr. 165, 24 ian. 1934.

bolşevism"... Morala acestui moralist nihilist, fastuos baroc, este că libertatea nu-i leagănul fiinţei, e o rătăcire pentru om şi, citându-l pe Joseph de Maistre, modelul său francez, scrie că „piatra unghiulară a edificiului social este călăul"... Despre eseistica lui Eugen Ionescu, debutant în 1934 odată cu el, Cioran are o părere catastrofală. Aflându-se în Germania, primeşte volumul *Nu* şi, citindu-l, este de-a dreptul dezgustat de inutilitatea morală şi intelectuală a autorului. Cel puţin aşa scrie el prietenului Petru Comarnescu care se arătase entuziast faţă de mitul ionescian. Cioran, oripilat, ameninţă că va rupe orice relaţie cu Eugen Ionescu: „Trebuie să-ţi mărturisesc că în viaţa mea n-am simţit un dezgust mai mare la lectura unei cărţi. O scârbă nesfârşită m-a apucat în faţa acestei nulităţi intelectuale şi morale. Este atât de puţină tragedie în mizeria acestui om, încât nu pot să am pentru el nici milă şi nici măcar dispreţ. Tu scriai în *Vremea* despre un aşa-zis mit ionescian. Eu n-am aflat de el; dar dacă este cazul, atunci cu adevărat nu mai e nimic de sperat de la cultura românească. De ce nu ţi-aş spune-o? După ce am citit cartea lui Eugen Ionescu, am avut impresia că m-am prăbuşit într-un closet de ţară. Declar rupte orice legături personale cu acest om. Dacă aş fi convins că la lectura cărţii mele, cineva ar simţi o senzaţie analoagă, aş retrage-o imediat. Există şi în mine destulă mizerie; dar m-a salvat totdeauna regretul de a nu putea iubi viaţa, care exprimă în formă negativă atâtea posibilităţi de refaceri viitoare"[1].

Propoziţii teribile. O negaţie de „un radicalism feroce cu cea mai bestială vervă pesimistă" – pentru a împrumuta vorbele lui din altă scrisoare. Cioran pregăteşte acum volumul *Pe culmile disperării sau între viaţă şi moarte* şi, cum mărturiseşte, crede cu frenezie în „virtuţile suferinţei şi ale neliniştii". Vrea chiar să facă o analiză a neliniştii de a exista şi a existenţei ca nelinişte... Se află în Germania nazistă şi, suspectat de unii prieteni că ar fi devenit hitlerist din

[1] *Manuscriptum*, 1988, 1-2, pp. 235-236; corespondenţa lui Cioran cu Petru Comarnescu a fost prefaţată şi publicată de Simona Cioculescu.

oportunism, se apără, dar mai mult nu se apără din moment ce recunoaşte că „adevărul este că sunt anumite realităţi aici care-mi plac şi sunt convins că lichelismul autohton ar putea fi înăbuşit, dacă nu distrus, printr-un regim de dictatură; în România numai teroarea, brutalitatea şi o nelinişte infinită ar putea schimba ceva; ar trebui arestaţi toţi românii şi bătuţi la sânge; numai aşa un popor superficial ar putea face istorie. Este teribil să fii român: nu câştigi încrederea afectivă a niciunei femei, iar oamenii serioşi zâmbesc; când te văd deştept, te cred escroc; dar cu ce am greşit eu de trebuie să spăl ruşinea unui popor ce n-are istorie?"... Aceste fraze culpabilizante sunt scrise în dec. 1933... Generaţioniştii dau semne de derută, e limpede! Lichelismul autohton îi împinge pe unii dintre ei (cazul Cioran) să îmbrăţişeze, din disperare, soluţia dictaturii. E teza pe care o va dezvolta peste câţiva ani în *Schimbarea la faţă a României.*

Ce gândeşte până la capăt Eugen Ionescu despre generaţia sa şi despre viaţa politică din România aflăm mai multe amănunte în afară de scrisorile trimise lui Petru Comarnescu, amic de cursă lungă, în corespondenţa cu Tudor Vianu, un intelectual pe care-l preţuieşte, deşi, în faza *Nu*, relaţiile erau tensionate şi, în câteva rânduri, Eugen Ionescu ironizase sobrietatea esteticianului. Din această corespondenţă, dar şi din *Scrisori din Paris* (îndeosebi cea publicată în 1946), deducem mai uşor atitudinea eseistului faţă de colegii săi „generaţionişti"... Participase, nu cu regularitate, dar participase la reuniunile „Criterionului" şi, din articolele publicate în acest răstimp, se vede limpede că, ideologic şi politic, Eugen Ionescu nu stă mereu cu colegii de generaţie în aceeaşi bancă, iar după 1938, nici în aceeaşi clasă. Împarte cu ei unele nelinişti, afinităţi specifice vârstei şi momentului, dar se desparte radical în chestiuni fundamentale. Eugen Ionescu detestă, de pildă, orice ideologie şi, în 1939, scrie negru pe alb că orice revoluţie (inclusiv, se înţelege, acea bazată pe *colectivismul naţional* în care credea Cioran) este dezastruoasă pentru individ pentru că îi răpeşte independenţa. Crede o vreme în soluţia spirituală, dar, mai târziu, denunţă *primatul*

spiritului ca ineficient şi chiar primejdios. În fine, simpatia lui Eliade, Cioran, Noica pentru mişcarea legionară (prima mişcare politică, după Eliade, de natură religioasă la noi, la români) sapă o prăpastie între Eugen Ionescu, simpatizant acum al grupului de la *Esprit* („catolic de stânga") şi criterionişti.

În februarie 1940 este, totuşi, nostalgic după vremurile de la „Criterion" („m-a cuprins un dor teribil de vremurile admirabile ale «Criterionului» pe care îl înjuram (eram dificili) – şi care nu o să se întoarcă niciodată" – scrie el amicului Petru Comarnescu)[1]. E în preajma vârstei de 30 de ani (detaliu obsesiv) şi se gândeşte că n-a făcut mare lucru şi nu crede că mai poate face ceva. Ar vrea să fie în America de Sud („unde se lucrează pentru o cultură nouă") şi unde, mai crede el, *apetiturile culturale, criterionismele* sunt posibile. Aici, în Europa care se prăbuşeşte, perspectiva pare sumbră nostalgicului Eugen Ionescu: „Fac parte din cei ce au presimţit, acum şapte-opt ani, catastrofele şi doream să sară totul în aer (vz. *Nu*, Editura Vremea, premiul «Scriitorilor tineri», 1934; ai auzit de cartea asta?), dar doream asta în glumă şi despre presimţiri speram să fie false. Acum, când fitilul e aprins şi dinamita o să facă să se dărâme totul, nu-i mai arde de glumă. Aş vrea să sting fitilul. (Ce să-i faci! Nu se mai poate!) Crezi oare că, peste zece sau cincisprezece ani, când oamenii, printre ruine, se vor fi domolit, vom mai fi destul de tineri – dacă o să mai existăm, lucru foarte nesigur – pentru a întreprinde ceva? Eu cred că alţii vor lua totul de la început. Şi noi, adio... bosumflaţi".

În 1946, este îngrozit că generaţia sa se apropie de 40 de ani şi că reprezentanţii ei s-au risipit. Îi este încă dor de vremurile de la „Criterion" („din care – mărturiseşte – şi eu, mai la o parte, făceam parte"), dar nu mai crede deloc în misia spirituală şi istorică a generaţiei tinere. În afară de confidentul său (Comarnescu), s-a rupt de toţi generaţioniştii: „sunt nevindecat de moartea *în spiritul meu* a lui [Jacques] Costin,

[1] *Manusciptum*, nr. cit., pp. 149-150.

Arşavir [Acterian], Horia [Stamatu] şi alţii, de care m-am rupt în vecii vecilor (la Judecata din Urmă eu voi fi în stânga sau în dreapta Tatălui, iar ei în partea opusă; dacă mă duc în iad, ei se vor duce în rai; dacă mă duc în rai, ei vor fi în iad; am pus prinsoare, ei şi eu, pe numere care nu pot, în eternitate, câştiga împreună. Niciodată, niciodată n-o să ne mai dăm mâna: Dumnezeu, El însuşi, ne-a despărţit pe vecie pe unii de alţii şi ne-a ales pe unii într-o parte, pe alţii într-alta). Pe Eliade şi pe Cioran nu-i pot vedea. Deşi ei «nu mai sunt legionari» (cum spun ei), ei nu se pot rupe de angajamentul pe care l-au luat, odată pentru eternitate, şi au rămas legionari fără să mai vrea şi simt că sunt din neamul acelor ce pentru mine îmi apar hiene (şi eu desigur, pentru ei, apar drept hienă: suntem hiene unii pentru alţii – şi asta e din ce în ce mai limpede, cât va mai fi istorie – şi după. Numai tu eşti un optimist. Şi poate numai tu, o inimă pură".

Ce s-a ales de tot? întreabă el, deprimat, convins (nu e prima, nici ultima oară) că generaţia de patruzeci de ani înaintează inexorabil spre dezastru... A suferit el, ca individ, enorm şi, dacă ar mărturisi prin ceea ce a trecut, n-ar scoate decât „scrâşnete, răgete sau lacrimi"... Îi e dor, cu toate acestea, de Bucureştii de altădată şi încearcă, în corespondenţa citată mai sus, „să kalokagathonicească", dar, după ce reciteşte *Phedon*, se gândeşte la moarte şi, evident, se întristează din nou...

2. „Décidement, ça va mal"

Bursier în Franţa, Eugen Ionescu se apropie, cum am precizat deja, de mişcarea spirituală de la *Esprit* (umanism creştin, personalism) pe care vrea s-o opună, ca soluţie intelectuală şi morală, totalitarismelor din viaţa politică a continentului şi miturilor spirituale ale *generaţiei pierdute*. Într-o epistolă către Tudor Vianu (3.II.1939), vorbeşte de mistica generaţiei noi (generaţia lui, a lui Eliade, Cioran, Petru Comarnescu, Noica etc.) şi îşi precizează în chip mai radical poziţia faţă de ea. Este în căutarea precursorilor şi a unei

insule de oameni autentici. Impresia lui este că nu se iveşte nimeni în România contemporană: „Patima, fanatismul, orbirea, erezia Gărzii, în ultimul timp, «experienţele» mistico-pretotalitare ale «generaţiei noi» (mistică, dar antireligioasă în esenţa ei, şi chiar antispirituală căci misticismul ei era biologic) au împiedicat, oprit orice drum, orice orientare lucidă şi liberă spre ce este spiritual şi intelectual în Franţa de azi. Din noianul de prejudecăţi şi superstiţii, nu ştiu dacă ne vom elibera vreodată. Dar măcar să se formeze câteva *insuliţe de oameni* în oceanul de întuneric"[1].

Eugen Ionescu ia distanţă acum, se vede limpede, de colegii săi de generaţie. Spiritul său oscilează între refuzul ideologiei îmbrăţişate de vechii comilitoni şi relaţiile lui amicale (în tinereţe) cu ei... În 1945, tonul este şi mai categoric: generaţia „Criterion" s-a descompus, relaţia lor cu Garda de Fier i-a culpabilizat, principalul vinovat este Nae Ionescu, îi urmează Mircea Eliade care a fost „îngrozitor de ascultat" de tineri; unii şi-au pierdut viaţa (Haig Acterian, Polihroniade), alţii au fugit. Încă o dată: toţi sunt victimele „odiosului defunct" Nae Ionescu. Destin nenorocit, generaţie cu adevărat pierdută. Viziunea lui Eugen Ionescu, nehotărât încă dacă să se întoarcă în ţară sau să rămână în Franţa, este sumbră: „Generaţia «Criterion», fudula «tânăra generaţie» de acum cinsprezece ani s-a descompus, a pierit. Niciunul dintre noi nu avem încă patruzeci de ani – şi suntem sfârşiţi. Alţii, atâţia, morţi. Generaţia dumitale e mult mai norocoasă. Şi mult mai solidă, de altfel. Noi am fost nişte bezmetici, nişte nenorociţi. În ceea ce mă priveşte, nu-mi pot reproşa că am fost fascist. Dar lucrul ăsta se poate reproşa aproape tuturor celorlalţi: Mihail Sebastian îşi păstrase o minte lucidă şi o omenie autentică. E păcat că nu mai este. Cioran e aici, exilat. Admite că a greşit, în tinereţe. Mi-e greu să-l iert. A venit sau vine zilele astea Mircea Eliade: pentru el, totul e pierdut, de vreme

[1] *Scrisori către Tudor Vianu*, II (1936-1949), ediţie îngrijită de Maria Alexandrescu Vianu şi Vlad Alexandrescu, note de Vlad Alexandrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1994, p. 165.

ce «a învins comunismul». Ăsta e un mare vinovat. Dar şi el, şi Cioran, şi imbecilul de Noica, şi grasul Vulcănescu, şi atâţia alţii (Haig Acterian, Mihail Polihroniade) sunt victimele odiosului defunct Nae Ionescu. Dacă nu era Nae Ionescu (sau dacă nu se certa cu regele) am fi avut, astăzi, o generaţie de conducători valoroasă, între 35 şi 40 de ani. Din cauza lui, toţi au devenit fascişti. A creat o stupidă, înfiorătoare Românie reacţionară. Al doilea vinovat este Eliade [care] la un moment dat era să adopte o poziţie de stânga. Sunt de atunci cincisprezece ani: Haig Acterian, Polihroniade fuseseră comunişti. Au murit din cauza prostiei lor şi încăpăţânării. Eliade a antrenat şi el o parte din «colegii lui de generaţie» şi tot tineretul intelectual. Nae Ionescu, Mircea Eliade au fost îngrozitor de ascultaţi. Ce era dacă oamenii ăştia ar fi fost maeştri buni! Pe lângă ei, Crainic nu contează. Din cauza lui Nae Ionescu, Haig Acterian şi Polihroniade au murit. Iar prostul, din topor, Costin Deleanu şi poetul Horia Stamatu sunt fugari în Europa (o să-i vedem în Franţa într-o bună zi), ca şi Eliade, ca şi Cioran, ca şi Amzăr. Iar ceilalţi imbecilizaţi sunt inutilizabili: licheaua Paul Sterian (e încă în Turcia?), buhăitul Vulcănescu, imbecilul sec Ion Cantacuzino, fudulul, prostul, grandilocventul Dan Botta, afectatul, hipocritul Constantin Noica, secătura Petru Manoliu. Unii morţi din prostia lor; alţii fugari în Europa; alţii, din fericire, amuţiţi – toată generaţia «Criterionului» e distrusă. Fatalitatea îi urmăreşte pe toţi – şi pe cei care nu s-au lăsat prinşi de stupiditate şi nebunie, şi pe cei rămaşi lucizi. Accidente absurde sau misterioase s-au ivit, i-au aruncat şi pe ei dincolo: o bubă pe Alexandru Vianu, un şofer beat pe Sebastian. Se integrează şi ei în destinul comun, sunt tainic solidari. Singur a rămas Petru Comarnescu, dar el nu era decât impresarul, organizatorul «Criterionului», «animatorul»; nu mai are pe cine anima şi organiza. Cruţându-l pe el, destinul a vrut să facă o ironie, să evidenţieze şi mai bine golul din juru-i. Edgar Papu era în afară de ei. Elian, de asemenea (ce valoros, dar ce steril)"[1].

[1] 19 sept. 1945; ed. cit., p. 274-275.

Cu Cioran şi cu Eliade, Eugen Ionescu se va împăca totuşi, iar spre sfârşitul vieţii relaţiile (cel puţin cu Cioran) deveniseră foarte afectuoase. Eugène Ionesco a iertat erorile lor de tinereţe. Dovadă, între altele, textul despre Eliade din volumul dedicat acestuia de *Cahier de l' Herne*, dovadă şi jurnalele intime ale lui Eliade în care numele lui Eugène Ionesco apare des. Marie-France Ionesco confirmă ceea ce comunitatea românească din Paris răspândise deja (istorie consemnată de mine în altă parte a studiului de faţă): istoria regăsirii celor trei, după o ruptură (politică) gravă. O regăsire treptată. Autoarea citează un fragment din *Jurnalul* lui Eliade păstrat la Biblioteca Regenstein din Chicago: „După-amiaza petrecută cu Eugen Ionescu... Revenind la discuţia asupra Gărzii, îi spun că problema aceasta trebuie depăşită pentru totdeauna [...]. Trebuie [...] să integrăm traumatismele, injuriile, crimele, extazele Gărzii – şi să trecem mai departe [...], nu voi ierta niciodată legionarismului că a compromis patosul, iraţionalul, mistica etc. [...], legionarismul a distrus o întreagă generaţie (18 sept. 1945)"[1]. Mărturie importantă. O primă judecată lucidă despre un fenomen politic şi moral în care tânărul Eliade se implicase cu sentimentul că va fi o revoluţie mistică şi morală. Eugène Ionesco a înţeles, după o vreme, această judecată lucidă şi l-a regăsit pe Eliade, acela pe care în *Nu* îl negase şi-l lăudase, în acelaşi discurs, ca să dovedească faptul că un critic cu imaginaţie poate susţine fără dificultate două puncte de vedere complet opuse despre aceeaşi operă. În numărul din *Cahier de l' Herne* (1973) citat mai înainte îi face un portret splendid, reproşându-i doar faptul că, în loc să fie un iniţiat, cum ar fi vrut el, Eliade „s-a resemnat să nu fie decât un erudit, un mare erudit, dar nimic altceva decât un erudit; cred că a fost prima lui *înfrângere*, dar totodată şi a noastră pentru că aveam impresia că îl putem urma în efortul lui titanic". În 1978, dramaturgul aşteaptă de la Eliade o soluţie de existenţă în debandada generală: „Dacă

[1] Cf. Marie-France Ionesco, *Portrait de l'écrivain dans le siècle, Eugène Ionesco, 1909-1994*, Gallimard, Paris, 2004, p. 141.

nu poate fi un sfânt, dacă nu poate fi un înţelept, Mircea Eliade [...] ne indică totuşi atât calea, cât şi propria noastră rătăcire". Când Mircea Eliade dispare, Ionesco îl plânge ca pe un prieten drag în *Limite* (noiembrie, 1986)[1], legând numele istoricului religiilor de ideea de sacru („singura semnificaţie posibilă: sacrul"). Jeluirea se repetă în *Le Figaro* (25 iunie 1986) cu ocazia unui colocviu organizat la Sorbona în memoria lui Mircea Eliade: „je salue la mémoire de Mircea, mon ami inoubliable"[2]. Cine ar fi putut bănui că sarcasticul Eugène Ionesco poate fi un Enkidu care plânge dispariţia prietenului său Ghilgameş?

Cu Cioran relaţiile sunt şi mai afectuoase. Semnele de simpatie sunt mai numeroase. Ionesco îl prezintă ca „fratele meu", „prietenul cel mai scump". Marie-France Ionesco evocă telefoanele zilnice care începeau cu propoziţia „tout est foutu" spusă de Cioran, urmată de replica lui Ionesco: „décidement, ça va mal". O prietenie între trei români care, după ce au trecut în tinereţe printr-o istorie imposibilă, s-au strămutat în alte limbi şi alte culturi. Unii de tot, ca Ionesco şi Cioran (cel dintâi cu datele şi circumstanţele cunoscute: franceza este limba lui maternă), Eliade parţial (în opera ştiinţifică). Au devenit celebri, şi fotografia din Place Fürstenberg, aceea ce a iritat-o atât de mult (şi de absurd) pe d-na Alexandra Laignel-Lavastine, sugerează, după mine, nu „l'oubli du fascisme", ci triumful spiritului şi al toleranţei asupra presiunilor politice, rătăcirilor, erorilor, acţiunilor necugetate din tinereţe şi, de ce nu?, sugerează o voinţă extraordinară de a învinge la jumătatea vieţii deruta, suferinţa, sentimentul copleşitor al eşecului, violenţele istoriei... Cel care iese mai bine decât toţi din această piesă este, nu mai încape îndoială, Eugène Ionesco pentru că el este acela care a făcut efortul să înţeleagă şi să ierte. Două noţiuni creştine[3].

---

[1] *Cf.* Marie-France Ionesco, *op. cit.*, pp. 143-146.

[2] *Cf.* André Le Gall, *op. cit.*, p. 535.

[3] *Cf.* André Le Gall, biograful francez, gândeşte în acelaşi fel această reconciliere: „L'amitie plus forte que les ideologies" (*op. cit.*, p. 255).

*

Reacţiile lui Cioran faţă de Eugène Ionesco pot fi urmărite în *Caietele* sale din perioada 1957-1972, publicate în 1997, după moartea filosofului. Numele dramaturgului apare târziu în însemnările acestui moralist care, în 1934, jura să întrerupă orice legătură umană şi intelectuală cu autorul lui *Nu*. N-a fost să fie, din fericire, aşa. Se văzuseră, în mod cert, la Vichy, în calitatea – neobişnuită pentru două spirite greu guvernabile – de funcţionari diplomatici, se întâlniseră apoi în 1945 în Place Fürsenberg, după care urmează o lungă perioadă de tăcere. Din scrisorile lui Eugen Ionescu către Tudor Vianu şi Petru Comarnescu se poate înţelege uşor natura politică şi morală a acestei rupturi. În planul ideilor (inclusiv în planul ideilor morale), Cioran şi Ionescu se întâlneau totuşi, fără să se confunde, încă din faza *Nu* şi *Pe culmile disperării*. Amândoi sunt preocupaţi, de pildă, de problema morţii („nu există decât o singură problemă: aceea a morţii; a dezbate altceva este a pierde timpul [...]; este ceea ce religiile au înţeles bine; de aici vine superioritatea lor asupra filosofiei", scrie la un moment dat Cioran în jurnal) şi, când le citeşti însemnările intime, observi că ei suferă de *un rău secret*, cum îi va spune mai târziu moralistul. Un rău „indécelable" de natură metafizică. Răul secret provoacă o atitudine de suspiciune şi, de cele mai multe ori (în cazul lui Cioran), de negaţie radicală a lumii. El crede că a creat „la négation sanglante" (*Caiete*, 1969) şi că singurul lucru care-i convine este sfârşitul lumii. Spiritul de negaţie al lui Eugen Ionescu are, în schimb, două feţe: una profundă (metafizică), terorizată de ideea morţii, alta relativizantă, capricioasă, expresie a ideii că adevărul obiectiv nu există şi că orice demonstraţie este posibilă. Negaţia este, în această situaţie, un joc al spiritului.

Mai este ceva ce poate uni tragicul lui Cioran şi comicul lui Eugen Ionescu: ideea că în spatele negaţiei se află, la spiritele profunde, o dimensiune religioasă. Cioran a spus de multe ori că ceea ce nu se poate traduce în termenii religiei

nu merită a fi trăit. Mai notează această idee, cel puţin odată, în *Caietele* sale. „Ferveur démoniaque, telle est la nuance de ma religiosité", scrie el. Această fervoare satanică n-o întâlnim la Eugen Ionescu. Fervoarea lui este comică, ironia lui uzurpă tendinţa negatoare, în fine, Eugen Ionescu se plictiseşte repede într-o unică atitudine şi, atunci, schimbă foaia, părăseşte teritoriul tragicului pentru a încerca virtuţiile recuperatoare ale comicului. Această pendulare, cu egală abnegaţie, între extreme este caracteristică spiritului său, când înspăimântat de existenţă, când fermecat, copleşit de miracolele ei... Amândoi, am remarcat deja, consideră copilăria un paradis pierdut şi tot ei recunosc a fi naturi pasionale. Unul (Cioran) în nuanţe cinice şi elegiace („balotté entre le cynisme et l'élégie"), celălalt (Eugen Ionescu) în tonuri adesea creştine...

Referinţele directe la Eugène Ionesco apar în jurnalul lui Cioran spre sfârşitul anilor '60... La 10 martie 1967, moralistul notează faptul că a petrecut o seară cu Eugen Ionescu şi că acesta a fost timp de trei ore „constament en verve"... Altă dată (20 oct.) filosoful îşi aminteşte ceea ce i-a spus cândva un oarecare S. care, ţinând o conferinţă despre Eugène Ionesco, a primit la urmă mulţumirile surorii dramaturgului pentru faptul că n-a vorbit despre mama lor... Căci, ar fi zis sora în chestiune, „soţul meu este antisemit şi nu ştie că mama mea era evreică"... Oripilat, Cioran notează în jurnalul său: „antisemitismul este odios şi de o cruzime inimaginabilă"... În martie 1969, scepticul Cioran îl întâlneşte pe Eugène Ionesco şi acesta îi zice că este un spirit citadin, nu un spirit rural: „c'est mon coté judéo-baudelairien"... Dar Cioran, el în ce raport se află cu lumea din care a ieşit şi cu mediul în care trăieşte? O temă de urmărit. Parisul îi pare, uneori, un veritabil infern, alteori scrie că este unicul loc de pe lume în care se poate trăi... În zile mai bune, suspină după „Coasta Boacii" şi, în genere, după peisajele rurale ale copilăriei... Regula este însă că el nu se simte nicăieri bine, este într-un veşnic exil...

Putem găsi, apoi, câteva expresii ionesciene în jurnalul de idei al moralistului, ca de pildă: „nefericirea de a fi român

[sau] drama insignifianţei", „apocalismul da, revoluţia nu", „antirevoluţionar prin *nihilism*" şi, încă o dată, această *melancolie pasionată* în care discipolul lui Iov se instalează în momentele sale de calm... O stare de spirit pe care o cunoaşte bine şi prietenul său de pe Bulevardul Montparnasse, nr. 96... Sunt şi evenimente mai lumeşti în această prietenie târzie. La 26 dec. 1971, Eugène Ionesco se întoarce după şase săptămâni de la Graz şi pare mai obosit decât de obicei. Îi mărturiseşte lui Cioran: „dacă mai trăiesc încă şase săptămâni, acest fapt ar însemna, totuşi, mult pentru mine"... Moralistului i se face frică pentru că observă în ochii dramaturgului o privire înstrăinată... În altă zi (1972), Ionesco i-ar fi spus: „tu eşti vesel şi scrii cărţi pesimiste, eu sunt trist şi scriu cărţi vesele"... Aşa este, dar veselia dă de multe ori în plâns în cărţile lui Eugène Ionesco, un spirit, în fond, elegiac – şi el – ca şi demoniacul seducător Cioran. Aflat într-o clinică de la Lucerne, Ionesco îi telefonează, disperat, panicat (19 aprilie 1967), spunându-i că nu poate ieşi din starea de criză în care a intrat şi-l întreabă ce trebuie să facă pentru a se salva?!... Cioran, expert, îi răspunde că aceleaşi probleme are şi el şi că *se admiră* că are puterea de a continua să trăiască... S-a lăsat de băutură („alcoolul este diabolic") şi îşi avertizează prietenul aflat în suferinţă că, dacă nu se străduieşte să renunţe, nu va putea ieşi din infern... Apoi, notează în jurnalul său: „il avait une voix rauque, *convaicante*, déchirante au possible; sa gloire malsaine, absurde, *mauvaise*, n'a fait qu'aggraver son état et ses problèmes; elle a le visage de la malédiction"[1]. Gloria ca imagine a blestemului, gloria care sporeşte starea de depresie!...

Peste câtva timp (20 aprilie 1967), mai precis la miezul nopţii, pacientul revine de la Zürich cu un telefon şi mai tragic. Plânge, suspină („il miaule presque")... Băuse în timpul serii o sticlă de whisky şi, acum, simte că este în pragul sinuciderii... Îl roagă să vină la Zürich sau, cel puţin, să-l sune la telefon, dimineaţa, la ora 6... Cioran se roagă de el să nu

[1] *Cahiers*, p. 499.

mai bea, îl sfătuieşte să părăsească Elveţia şi să se întoarcă la Paris pentru a se instala într-o clinică de la periferia oraşului... S-ar putea vedea, astfel, mai des. „Singurătatea nu-i folositoare" – i-ar fi spus singuraticul din Cartierul Latin... Îl mai sfătuieşte o dată pe dramaturgul copleşit de glorie să se lase definitiv de băutură, dar dramaturgul îi răspunde că nu poate, a încercat, dar n-a reuşit... Cioran este impresionat de ce aude, starea prietenului său îl nelinişteşte profund („cette conversation m'a retourné"), abia poate să doarmă câteva ore... A doua zi, la ora 9, primeşte din nou un telefon de la Eugène Ionesco şi remarcă faptul că, de data aceasta, tonul candidatului la sinucidere este mai puţin patetic, mai calm... Cioran insistă: *dacă nu renunţă să bea, va fi pierdut*. Îi propune, ca terapeutică... lectura catehismului şi rugăciunea... Cu alte vorbe: în loc să consume alcool pentru a-şi anihila angoasa, dramaturgul ar fi bine să citească textele sacre şi să se roage. Cioran se întoarce, avem impresia, cu faţa spre religia pe care, altminteri, o detestă... Răspunsul e acelaşi: pacientul a încercat, n-a reuşit, nu mai are putere să reînceapă. Şi, după cât notează corespondentul de la Paris, dramaturgul se plânge de faptul că nemţii nu-i mai joacă piesele şi că, în genere, i se fac fel de fel de mizerii... Ce urmează merită să fie reprodus întocmai pentru că regăsim în acest fragment ceva din ceea ce am putea numi *discursul unei prietenii afectuoase*. Un dialog, în fapt, între un spirit elegiac „qui s'attaque aux idées" (Cioran) şi un spirit comic înfricoşat că viaţa lui se pierde iremediabil: „Je lui ai dit que tout cela n'a aucune importance, et que ses problèmes (gloire, amour, etc.) il ne peut pas le résoudre par l'alcool, lequel au contraire ne fait que les aggraver. – «J'aurrais dû rester un petit fonctionnaire, modeste, ne s'occupant que de sa femme et de sa fille, j'aurais été infiniment plus heureux», me dit-il. Il est évident que la diminution de sa gloire le met hors de lui. Il me dit qu'il est habitué à ce qu'on sache son nom quand il va dans un hôtel – enfin il a pris le pli des vedettes. Sa «gloire» est un poison, une drogue, dont il ne connaît que les inconvéninets, dont il ne tire aucun plaisir réel: une torture, une punition,

une véritable agonie, mais dont il ne pourrait pas se passer."

Foarte ionescian, altminteri, visul dramaturgului Eugène Ionesco de a fi rămas un mic funcţionar cazanier, şi elocvent cioraniană reflecţia moralistului despre gloria ca un drog perfid care duce spre o agonie a spiritului... Când rămâne singur cu caietele sale, Cioran nu mai este atât de sigur de sine. Sau este sigur că viaţa lui este un autentic naufragiu. Dovadă că, în afară de doi-trei duşmani, nimeni nu-i gelos pe reputaţia lui. Este marele avantaj faţă de prietenul său, Eugène Ionesco, glorios şi disperat. Acesta-i telefonează de două ori pe zi şi, dimineaţa îi promite să se abţină de a mai bea, seara este ameţit şi vorbeşte de sinucidere. Şi Cioran, care a făcut în cărţile sale apologia sinuciderii, încearcă acum să schimbe gândurile negre ale prietenului angoasant... Discuţia de la miezul nopţii cu Eugène Ionesco nu-i iese din cap. O mai comentează o dată în jurnalul său („je pense de nouveau à E. [...] pleurant comme un enfant au téléphone, dans cet hôtel de Lucerne, et me disant qu'il devait se tuer mais qu'il n'avait pas la force de la faire, que la *peur* l'en empêchait, qu'il fallait l'aider à ôter ce dernier obstacle") şi compară această disperare fără nume cu aceea a vedetei Marilyn Monroe[1]. Prilej de a mai spune, o dată, că acoolul şi gloria sunt opere diabolice. De aici morala fabulei: nu trebuie să te predai primei dintre ele, să n-o cauţi nici pe a doua. În ceea ce-l priveşte, este sigur că de alcool a abuzat în tinereţe, dar l-a părăsit, iar despre celebritate (glorie) nu poate fi vorba... L-a ocolit totdeauna, crede el. Gloria l-a ajuns totuşi şi pe Cioran, mai târziu, iar disperarea (cu sau fără alcool) nu l-a părăsit, în realitate, niciodată. Ce-a reuşit filosoful este să traducă disperarea în fraze memorabile şi să-şi construiască o morală fondată pe scepticism, căci „scepticismul este o voluptate a impasului"...

Din fragmentele citate mai sus se poate deduce uşor că, în pragul senectuţii, Cioran şi Eugène Ionesco uitaseră complet de conflictele, incompatibilităţile, jurămintele de ostilitate

[1] *Op. cit.*, p. 501.

eternă din tinereţe şi manifestau, acum o uluitoare afecţiune. Ideologia, politica, geloziile intelectuale, idiosincraziile vechi rămân, cu adevărat ruşinate, dincoace de frontiera acestei frumoase prietenii dintre două mari spirite...

3. „Un tânguitor sclipitor" care nu-l mulţumeşte multă vreme pe Constantin Noica

N-am putea încheia, cred, mai bine discuţia despre relaţiile dintre Eugen Ionescu şi „generaţionişti" decât citând un document târziu (probabil din anii '70), aparţinând lui C. Noica, filosoful pe care, la debut, Eugen Ionescu îl privea cu adâncă neîncredere. Am semnalat deja acest fapt în eseul de faţă în mai multe rânduri. De curând (în *Adevărul literar şi artistic*, 15 oct. 2002) a apărut scrisoarea pe care C. Noica i-a trimis-o sau ar fi vrut s-o trimită lui Eugen Ionescu după ieşirea lui din închisoare. Este vorba, în fapt, de un eseu şi de o confesiune specială, în genul pe care Noica îl încercase şi cu Cioran. Scrisoarea fusese propusă spre publicare revistei *Argeş* (prin anii '70), condusă atunci de poeţii Gh. Tomozei şi Florin Mugur. N-a fost tipărită din motive pe care le putem bănui. Cineva din redacţie sau din afara ei (cenzura) a notat: „Nu se publică". A rămas în arhiva lui Al. Cerna-Rădulescu, „albatrosist", şi de aici a ajuns la Geo Dumitrescu care a publicat-o în 2002. Este o epistolă amicală, deloc complezentă. Noica îi spune lui Eugène Ionesco, în stilul său autoritar, ce crede despre teatrul lui şi despre el, ca intelectual care are sau nu are ceva de spus. Filosoful român, trecut prin puşcărie şi ajuns în pragul senectuţii, nu ascunde faptul că n-a crezut multă vreme în destinul artistic al colegului de generaţie. L-a considerat, în tinereţe, nu mai mult decât un „tânguitor sclipitor". Succesul din Franţa nu l-a convins. Aştepta „mesajul" şi acesta n-a venit decât odată cu *Rinocerii*. Citind piesa, tăgăduitorul Noica s-a convins, în fine, că „Eugen al nostru" (cum îi zice el în stil familiar) are ceva de spus.

Curios mod, trebuie să recunoaştem, de a te reconcilia cu un coleg de generaţie. Să-l urmărim cu atenţie: „Am avut

şi am păstrat multă vreme despre tine impresia – vei vedea îndată cât de nedreaptă – că, în fond, nu ai nimic de spus. Îmi aminteam chiar de o pagină din jurnalul tău, pe care mi-ai citit-o acum peste 30 de ani. Era tocmai pe tema aceasta: tu singur te tânguiai – sclipitor – cum că nu ai ce spune. Au trecut anii şi mi s-a părut că nu spui nimic deosebit, oricâte reuşite aveai pe planul criticii şi pamfletului. Deodată, ai ieşit pe scena uriaşă a unui minuscul teatru parizian şi ai părut că spui totul. M-am bucurat sincer, dar am surâs. Ştiu ce este, mi-am zis. Franţa e ţara în care uneori oamenii pot fi mari fără să aibă nimic de spus. Montaigne a fost aşa: n-avea nimic de spus, şi-i rămânea să vorbească despre sine şi despre tot; Voltaire a fost aşa; la fel Anatole France, la scara lui. De ce să nu reuşească şi Eugen al nostru, chiar dacă nu are mesaj? Tu însuţi, de altfel, veneai să-mi confirmi iarăşi diagnoza. Într-un interviu de acum vreo 10 ani din *Lettres françaises*, îţi spuneai cu atâta claritate «gândul ultim», încât mi-era evident că nu deţii decât ce au deţinut Eclesiastul şi alţi *tânguitori*, în speţă că nu e nimic de deţinut. Dar atunci, cum de reuşeai? trebuia să mă întreb. Mi-ar fi fost simplu să spun: succesul nu înseamnă nimic. Goethe notase cândva despre Kotzebue: trebuie să fie ceva de capul lui dacă are atâta succes. Dar n-a fost nimic. Puteam deci să te lichidez aşa, în gând, şi să mă întorc spre cei cu «mesaj». Dar nu numai afecţiunea pentru o fantomă a trecutului mă reţine, ci şi, undeva, sentimentul că darurile tale neobişnuite te puteau duce oriunde. Deveneai deci, după judecata mea, omul acela «tare deştept», de care vorbeai singur în *Nu* şi care putea simula orice, chiar şi creaţia mare. Totuşi, nici asta nu mă satisfăcea. Mai era ceva: inteligenţa plus, aş zice, impertinenţa. Cât de acasă iarăşi – îmi spuneam – erai în Franţa, unde un întreg veac al XVIII-lea a putut fi dominat de marile impertinenţe. Voltaire, impertinenţa în numele inteligenţei goale; Diderot, impertinenţa în numele naturii. Hotărât, puteai şi tu reuşi: aveai impertinenţa în numele non-sensului consensurilor. Au venit apoi anii mei de interiorizare şi anii tăi de reuşită deplină. La capătul lor m-am trezit în faţă cu

Rinocerii. Ceva se schimbase. Începeai să ai ceva de spus, şi o spuneai splendid, mai ales în actul final".

Ce urmează este un mic eseu despre arta contemporană care, după Noica, ar fi vinovată că lasă omul „aşa cum este" şi despre sentimentul ridicolului care, după filosof, este singurul care poate sta alături de tragic. Nu comicul accelerat şi dus spre absurd ar fi esenţa tragicului, cum crede Eugen Ionescu, ci „sentimentul adânc al ridicolului". Acesta se poate alătura tragicului sau, cine ştie?, poate să schimbe ceva în om, să nu-l lase cum îl găseşte. Este limpede că filosoful român nu pune mare preţ pe comedie şi nici nu cred c-o înţelege prea bine. Comicul nu-i o noţiune esenţială în tabloul său de valori. Nici comicul, nici comicii. Comedia, slujită chiar de un Molière, nu poate exprima „nebunia de a fi om"; comedia îl surprinde cum este şi-l lasă aşa cum l-a aflat. Iată argumentele filosofului: „Aş îndrăzni să spun că nici Molière nu ţine, până la capăt. Un teatru care te lasă aşa cum eşti, ba chiar te confirmă aşa cum eşti; unul în care bunul şi banalul simţ are dreptate; teatru în care râzi, dar nu surâzi, aş spune că nu e pe măsura nebuniei de-a fi om. Tu însă, chiar dacă nu vei avea destinul lui Molière, te-ai instalat acum, cu mijloacele uluitoare de care dispui, în nebunia de-a fi om. Numai tragicul, marea poezie şi Shakespeare păreau să fi găsit o expresie artistică pentru aceasta; comedia, nu. Dar a mai apărut ceva – de astă dată pe linia surâsului – şi este sentimentul adânc al ridicolului, pe care nebunii de spanioli l-au aruncat, cu Don Quijote, în lume. Nu comicul poate sta alături de tragic, ci sentimentul adânc al ridicolului: cel din *Don Quijote* ca şi din *Eclesiastul*, din ironia socratică sau din dialectica hegeliană, din *César Birotteau* al lui Balzac sau din geometriile neeuclidiene. Iar tu posezi, tu trezeşti un asemenea sentiment. Nu vei avea, desigur, destinul lui Molière, dar ai în mână ceva ce n-a avut el".

4. „Nu vezi ce Don Quijote răsturnat ai devenit!?" Constantin Noica dă semne de iubire spirituală. O operă, în fine, „cu mesaj": „Rinocerii"

În rezumat: teatrul nu trebuie să lase omul cum îl găseşte, nu comedia poate măsura nebunia din om, ci sentimentul adânc al ridicolului (cu alte vorbe: *tragicul, marea poezie,* Shakespeare, *Don Quijote, Eclesiastul,* ironia socratică, ceva din Victor Hugo şi ceva încă din Balzac). Spre satisfacţia filosofului, „Eugen al nostru" a depăşit „artifexul" din el şi s-a apropiat de marea artă definită în termenii de mai înainte. Dar nu de tot. Filosoful mai are ceva de obiectat fratelui Abel, adică dramaturgului de succes. De ce Abel? Abel vine de la *Abel şi Abel* de Jules Lequier... Bun! Ce face şi nu trebuie să facă fratele *Abel – alesul*? În loc să dea curs pornirii lui adânci şi să surprindă temeiurile fiinţei (adică nebunia din om), dramaturgul Eugène Ionesco *face predici,* dă interviuri prin reviste înşiruind *locurile comune ale timpului.* Scriitorul de succes este, pe scurt, un monden: „Dar dacă ai ajuns în ceasul când poţi sufla în pânzele oamenilor să-i poţi face să plutească, nu întârzia prea mult, cu credinţa ta, la cei care nu sunt nici măcar pe linia de plutire" – vine sfatul filosofului. Şi nu-i ultimul. Îl avertizează că sentimentul adânc al ridicolului (o formulă ce se repetă în acest discurs dojenitor!) este pe punctul de a fi confiscat de fizicieni şi de matematicieni. În acest context este citat *Hippias-ul minor* al lui Platon pe care îl citase, în apărarea din 1934, şi Mircea Vulcănescu. Arta contemporană, mai zice Noica, riscă să devină, dacă n-a devenit încă, *o predică de Hyde Park* sau o distracţie, adică ceva ce nu lasă urme. Tonul filosofului se înăspreşte, sfaturile lui capătă, ca şi în alte cazuri, asprimi profetice:

„Cred că nu te simţi diminuat de gândul acesta. Sigur că trebuie să fii şi tu, şi nu celălalt. Dar când te îndemn să dai curs sentimentului tău adânc al ridicolului, mai degrabă decât sentimentelor de revoltă comună, o fac tocmai ca să te apăr pe tine, dacă mi-o îngăduieşti, după cum o fac ca să apăr arta ta, care mi-e dragă, ca şi tine. Astăzi, arta cuvântului,

dacă nu trimite pe om mai departe, riscă să rămână distracție sau predică de *Hyde Park*. Între timp, sentimentul adânc al ridicolului şi-l însuşesc fizicienii, care dovedesc splendid că lucrurile stau aşa, spre a încheia surâzând – ca în *Hippias-ul minor* al lui Platon – că ar putea sta şi altfel. Iar matematicile acestea, ce sunt ele pentru spiritul uman – dincolo de reuşita lor fantastică în tehnic –, dacă nu o permanentă provocare la adresa realului şi un surâs în faţa bunului Dumnezeu, căruia îi spun: nu eşti nici Tu decât o formulă matematică? Vezi deci să nu vă fure alţii măiestria".

Discursul lui Noica se încheie cu o interogaţie retorică urmată de o declaraţie de dragoste: „Nu vezi ce Don Quijote răsturnat ai devenit? Căci nebunul acela pleacă de la credinţă şi sfârşeşte la luciditatea amară, pe când tu ai plecat de la «nimic nu înseamnă nimic» şi sfârşeşti dracu ştie unde. Te iubesc pentru că ai ştiut să devii cel mai mare caraghios, probabil, al lumii de azi. Nu mai ai de căutat în afară. Îţi rămâne doar să te povesteşti – şi să ne povesteşti".

În acest chip se reconciliază Noica, filosoful ce tinde spre sistem, cu spiritul rebel, adversarul oricărui sistem, omul care nu crede în multe lucruri, în fine, cu scriitorul Eugen Ionescu care, pornind de la histrion, a ajuns la adevăr. Filosoful este cel care întinde, împăciuitor, mâna. Nu înainte însă de *a-l povesti* pe scriitorul în misia căruia, în tinereţe, nu crezuse. L-a aşteptat până a scris o piesă „cu mesaj" (*Rinocerii*). Aici, da, filosoful a descoperit ceea ce căuta de mult în scrisul omului tare deştept şi tare tăgăduitor: a descoperit că are ceva de spus despre om şi că, prin arta lui, nu-l lasă pe om cum l-a găsit...

În fond, ce-i place lui C. Noica în literatura lui Eugène Ionesco şi ce nu-i place? Pe ce temei se realizează această împăcare istorică (să-i spunem aşa, forţând puţin sensul lucrurilor)?... Nu-i place comedia pe care, deşi n-o spune explicit, o consideră un gen inferior. Cu alte vorbe: un gen care nu poate exprima complexitatea fiinţei, „nebunia din om". Dar este adevărat acest fapt? Şi, dacă este adevărat, ce facem cu I.L. Caragiale şi cu atâţia alţii? Nu facem nimic, ne

linişteşte filosoful care, fapt cunoscut, nu pune mare preţ pe literatură şi nici pe criticii literari pentru că nu ajung la concepte. Ei rămân cu comicul lor, iar cei care descoperă *sentimentul adânc al ridicolului* merg spre marea artă: aceea ce stă în vecinătatea tragicului... Să ne oprim o clipă. Ce poate să însemne, în fond, această formulă care se tot rosteşte în discursul amical, tăgăduitor şi sfătos al filosofului bănuit de a fi sofistul generaţiei?... De ce acest sentiment al ridicolului este superior comicului în artă şi, în fond, cine dă măsura profunzimii şi superiorităţii în artă? Sentimentul sau modul în care este exprimat, prin scriitură, sentimentul comic sau sentimentul ridicolului (sursa tragicului)? Nu greşesc prea mult, cred, spunând că filosoful confundă planurile şi că neîncrederea lui în comedie, ca gen literar, este mai mult decât discutabilă. Ca mulţi din generaţia sa, Noica nu-l iubeşte pe I.L. Caragiale pentru că zeflemeaua, spune el, împiedică accesul spiritului românesc la metafizică. În privinţa zeflemelei îi dau dreptate, dar I.L. Caragiale este, ca artist, infinit mai mult decât un maestru al zeflemelei. Ironia lui este complexă, comicul său este cuprinzător. Atât de cuprinzător şi profund încât nu striveşte dimensiunile umanului, adică ceea ce reclamă, cu atâta insistenţă, chiar filosoful: „nebunia din om"...

Revin la acest discurs al împăcării (l-am putea numi: discursul împăcării dintre *filosoful fiinţei* şi *farsa tragică*): Noica nu ascunde faptul că n-a avut încredere în autorul lui *Nu*, cel care se juca deştept cu vorbele şi se lăuda că nu vrea să comunice nimic; este, în continuare, bănuitor faţă de scriitorul care, strămutat în altă limbă, are succes fără a spune ceva; începe să-l ia în seamă după ce descoperă că, într-o piesă (*Rinocerii*), depăşeşte stilul marilor „impertinenţe", artifexul şi comicul şi se apropie de ceva ce nu este bine definit: *sentimentul adânc al ridicolului*... Acesta, da, poate duce teatrul ionescian spre marea artă... Pe scurt, o reconciliere condiţionată: filosoful nu renunţă la ostilitatea lui faţă de comedie: îi substituie o nouă categorie şi, după ce-l numeşte cu afecţiune pe Eugène Ionesco „un Don Quijote

răsturnat", „cel mai mare caraghios, probabil, al lumii de azi", îl îndeamnă să persevereze: „să te povesteşti şi să ne povesteşti".

În realitate, reconcilierea cuprinde prea multe clauze pentru a fi totală şi definitivă. Şi, la drept vorbind, nici nu poate fi din moment ce *comedia, comicul, râsul, ironia* nu intră decât cu nuanţe mai mult sau mai puţin negative în sistemul de valori al filosofului. Mai sigură este simpatia faţă de omul Ionescu („Eugen al nostru") şi faţă de inteligenţa lui scăpărătoare. Inteligenţă de „mare impertinent". Este bine de ştiut că pentru C. Noica impertinenţii formează o mare familie spirituală, şi trei dintre ei (pe doi i-a citat chiar el în scrisoarea de care vorbim: Voltaire şi Diderot, al treilea este Rousseau) au răsturnat mentalităţile secolului lor. „Eugen al nostru" este plasat, în aceste condiţii, într-un compartiment de lux. Din corespondenţa cu Sanda Stolojan[1] aflăm date noi despre relaţiile dintre aceşti doi scriitori care, făcând parte din aceeaşi generaţie, se au ca Abel şi Cain. Sanda Stolojan notează în jurnalul ei (16 iunie 1963) vorbele dramaturgului despre Noica: „A fost legionar, ca atâţia intelectuali români. De ce oare? A vrut să fie *dans le vent de l'histoire*. N-a rezistat? Sigur, e un om de mare valoare. Ce se întâmplă acum cu el? S-a convertit la comunism? [...] Aşa, vasăzică, spui că a vorbit de mine? Ai adresa lui?"[2]. Când Sanda Stolojan îi comunică

[1] *Sub semnul depărtării. Corespondenţa Constantin Noica – Sanda Stolojan*, Humanitas, Bucureşti, 2006, prefaţă de Matei Cazacu.

[2] Apropo de observaţia lui Eugène Ionesco despre Noica: „a vrut să fie *dans le vent de l'histoire*": recitesc *Jurnalul* lui Eliade cu gândul de a revedea însemnările despre dramaturg şi dau peste o notă din 26 septembrie 1952 care explică, într-un mod indirect, e adevărat, implicarea în politică a generaţiei sale. O justificare filosofică, nu ştiu cât de convingătoare, dar, oricum, ea trebuie luată în seamă. Eliade reciteşte pe Hegel şi ce observă? „Observ că hotărârea lui Hegel (de la 14 septembrie 1800) de a se împăca cu timpul său, de a depăşi sciziunea între «absoluta finitudine» a existenţei interioare şi «absoluta infinitudine» a obiectivităţii lumii exterioare – observ că această «virilă unificare cu timpul (istoria)» seamănă foarte mult cu decizia generaţiei mele de «a

părerea lui Eugène Ionesco despre el, Noica rămâne circumspect: „Eugen Ionescu rămâne pentru mine un mare străin: n-are nicio formă de bucurie. Emil Cioran are câte ceva, de aceea l-am iubit atât, sau şi de aceea". La 27.IV.1969, Noica scrie corespondentei sale din Paris: „Eugen mi-e cunoscut, chiar dacă nu cu însemnările acestea. Reuşita sa, oricât de mare, mi se pare precară. Pe deasupra riscă să devină un rinocer: are idei clare şi distincte; crede că *ştie* şi e agresiv în consecinţă. Nu cumva are să rateze şansa cea mare (pe care şi-a creat-o singur, fireşte, cu excepţionale merite) de-a spune ceva, respectiv altceva decât se ştie?". Este vorba, în continuare, de scrisoarea pe care i-a trimis-o („acum aproape trei ani), scrisă „cu admiraţie şi afecţiune". Noica crede că scrisoarea l-ar fi indignat pe Eugène Ionesco sau, poate, nici n-a citit-o. Oricum, marele dramaturg nu i-a dat niciun semn. „Mai ales că nu-mi ierta trecutul!" – încheie el într-o notă melancolică. La 16 iunie 1969 aşteaptă, totuşi, un semn de la fratele supărat („m-ar bucura mult un semn de la el"), deşi

---

adera» la politică pentru a se integra momentului istoric şi a se apăra de abstract, de a evita evaziunea în ireal. Aceeaşi explicaţie mi se pare valabilă pentru a înţelege adeziunea intelectualilor la comunism [...], aici văd marea ispitire a Spiritului, căreia foarte puţini îi rezistă; grava ameninţare de a fi lipsit de destin; că vei fi azvârlit la «lada de gunoi a istoriei» etc. e un şantaj care sfârşeşte aproape întotdeauna prin a te înfrânge; «aderi» ca să te «salvezi», ca să rămâi în viaţă, în «istorie»; şi pe urmă, datorită aceloraşi motive, semnezi manifeste care spun contrariul decât crezi tu, îţi faci autocritică şi accepţi condamnarea tribunalului popular care întrupează «spiritul Timpului», de analizat într-o zi această gravă eroare [...], de arătat limitele în care poate fi acceptat «momentul istoric»" (*Jurnal*, vol. I, 1941 1949, ediţie îngrijită de Mircea Handoca, Humanitas, Bucureşti, 1993; pp. 235-236).

Poate justifica teama de abract, de evaziune în ireal – evocată mai sus – aderarea lui Eliade şi a generaţiei sale la „momentul istoric" pe care i-l reproşează Eugen Ionescu lui Noica (şi, în alte împrejurări, lui Mircea Eliade)... Subiect deschis. Cert este că, în fragmentul reprodus mai sus, Eliade, sprijinindu-se pe Hegel, dă nu numai o explicaţie teoretică a „aderării" sale la „momentul istoric", dar promite să facă, într-o zi, şi analiza acestei *grave erori*...

Eugène Ionesco rămâne pentru el *un mare străin*. Noica este, deducem fără dificultate, preocupat de opinia (atitudinea) dramaturgului față de el, filosoful rămas în țară, dornic, după anii de pușcărie, să nu piardă timpul în istorie, chiar dacă istoria nu-i este favorabilă. Pe 23 august 1969, notează despre „cei doi mari prieteni (Eugène Ionesco și Cioran): „Eugen nu știu dacă păstrează un *rest*. Sunt silit să-l admir, dar nu m-aș duce cu el înaintea bunului Dumnezeu, cum aș face cu cel dintâi". *Rest* înseamnă, aici, o soluție pozitivă de existență într-o lume care își pierde, cu mare fast, valorile spiritului.

Referințele la Eugène Ionesco se opresc aici. Noica a ajuns, apoi, la Paris unde și-a văzut colegii de generație. Nu știu dacă s-a reconciliat definitiv cu Eugène Ionesco. Ce se știe este că i-a speriat pe toți cu optimismul lui irepresibil și cu dorința lui ardentă de *a face* ceva în cultură (o cultură, să ținem seama, ce se află într-un sistem totalitar). E miza sa, este pariul lui cu colegii de generație refugiați în Occident. Sanda Stolojan amintește de reacția lui Cioran după întâlnirea cu Noica: un sentiment nedeslușit de admirație și stupoare[1]... Reținem că scrisoarea pe care am comentat-o înainte (aceea care părea că a produs o „împăcare istorică") a fost trimisă în jurul anului 1966.

[1] Notele lui Eliade din *Jurnal* merg în același sens. Iată ce citim în însemnarea din 5 iulie 1972: „Seara vin la Eugen [Ionescu] Rodica, Marie-France, Cioran, Virgil și Monica. Sunt toți sub impresia reîntâlnirii cu Dinu. Atâtea enigme pe care nu știu cum să le dezlege. Un singur lucru este sigur: C.N. a izbutit să «asimileze» experiența închisorii, adică să se împace, și să-i găsească o justificare; a ieșit din această tragică încercare mai adâncit, mai împlinit. Și, mai ales, hotărât să accepte condițiile istorice ale României de azi și deci să-și concentreze activitatea și creația în acele sectoare care sunt tolerate. Într-un cuvânt, Dinu, care a înțeles atât de bine filosofia lui Hegel, acceptă «Istoria» – știind că oricare altă decizie l-ar conduce la tăcere, sterilitate sau nevroză".

VIII

Biografia omului retoric. Victor Hugo: farsorul şi geniul...

„Omul de geniu sau de mare talent este un abdicat de la spirit, un ratat [...] obsedat de sine, chintesenţă a tuturor vanităţilor [...], se iubeşte pe sine [...], vanităţile lui, absorbante, sunt încăpăţânate şi închise; egoismul lui este imens şi îndărătnic."

(1935-1936)

*

„Je voulais surtout m'amuser, scandaliser, je me méfiais déjà de la littérature et des littérateurs [...]. C'était un exercice méchant, une œuvre de jeunesse."

(Mai 1982)

Stilul ironic – nu însă şi stilul neliniştit, disperat din *Nu* – este continuat în „Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo", un studiu biografic neîncheiat, publicat (primele patru părţi) în *Ideea europeană*, nr. 2-4 şi 5-6, 1935/1936 şi tradus în 1982 în limba franceză[1]. În prefaţa la ediţia pariziană, Eugène Ionesco mărturiseşte că, în tinereţe, îi plăcea enorm să „dezumfle" instituţiile şi talentele mari. Victor Hugo reprezenta, atunci, simbolul insuportabil al elocinţei şi al poeziei instituţionalizate.

[1] Retipărit parţial de *Secolul 20* (nr. 2/1972) şi însoţit de o analiză critică; apărut, sub titlul *Hugoliade* la Gallimard, 1982, tradus de Dragomir Costineanu, cu o prefaţă de Eugène Ionesco şi o postfaţă de Gelu Ionescu.

Mai era ceva în afara retoricii insuportabile şi a poetului ca simbol al „establishment-ului"): biograful voia să scandalizeze, să se amuze; devenise deja mefient faţă de *oameni mari, faţă de literatură şi de oamenii de litere*. „C'était un exercice méchant, une œuvre de jeunesse". O undă de regret? Recunoaşterea unui păcat al tinereţilor nihiliste? Nu s-ar putea spune cu certitudine. Cert este doar faptul că tânărul eseist îl demontează într-adevăr cu abilitate pe marele Victor Hugo arătând partea comică a sublimului, impostura geniului. Latura tragică, anunţată în titlul eseului, se pierde în această biografie demitizantă, sclipitor scrisă. Ea creează un personaj nou, pornind de la unele date reale din biografia socială şi sentimentală a lui Hugo (sunt consultaţi E. Biré şi alţi biografi; pe cei care au scris cu admiraţie despre viaţa poetului, criticul român îi numeşte cretini şi nepricopsiţi!). Iese, la urmă, imaginea unei existenţe de o exemplară mediocritate. Este existenţa omului retoric, maniac al grandorii, „genial", revoltat şi oportunist în acelaşi timp, „om mare tipic" – cum zice biograful său. Căci despre acesta este vorba, în fond, în eseul lui Eugen Ionescu: despre omul de litere glorios, de-o atroce vanitate şi de-o insuportabilă logoree. Iubirile celebre ale tânărului rege al romantismului, crizele lui de conştiinţă, iarăşi celebre, intrate în istorie, sunt comentate cu maliţie şi orientate în sensul grotescului. Mai înainte, în cronica pe care o face *Vieţii lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, Eugen Ionescu schiţase ideile sale despre acest gen care, ieri ca şi azi, oscilează între biografia pozitivistă şi biografia romanţată, la îndemâna marelui public. Eseistul nu-i mulţumit nici de una, nici de alta. Crede, mai întâi, că un gest exterior nu poate lămuri viaţa interioară a individului, licărul de mânie din ochii cuiva – zice el – poate sugera fie o simplă vocaţie viscerală, fie o revoltă împotriva divinităţii. „Gesturile sunt minţiri" – scrie el. Este neîncrezător, în genere, asupra posibilităţilor biografiei de a ajunge la esenţa personalităţii: „biografia îmi vede numai (şi nici acestea toate) aparenţele discontinui. Ea nu poate fi sesizată decât de gesturile sociale şi, ca să zic aşa, spectaculare: gesturi comune. Neadevărată

este mai cu seamă prezumţia că poţi cunoaşte întreaga viaţă a unui om sau că poţi cunoaşte măcar momentele esenţiale ale unei vieţi sufleteşti; dar momentul decisiv al vieţii mele sufleteşti poate să nu corespundă momentelor decisive ale actelor mele sociale şi ale schimbărilor mele exterioare".

Scepticismul criticului merge mai departe chiar. El pune în discuţie, în fapt, legitimitatea genului biografic ca atare. Ne amintim că Ortega Y Gasset spunea că biografia este un noroc al intuiţiei pentru că orice viaţă este secretă şi numai o intuiţie norocoasă poate să ghicească acest cifru secret. Eugen Ionescu respinge, repet, atât biografia faptelor exacte (biografia de tip universitar, biografia pozitivistă – aceea pe care o întocmesc „tezarii" de pretutindeni şi în toate epocile!), cât şi biografia romanţată în care include, surprinzător (şi injust), şi biografia scrisă de G. Călinescu. Să conchidem că disocierea este, în principiu, corectă, exemplul adus este însă rău ales: „cred că biografia faptelor exacte – dar mai cu seamă biografia faptelor exacte! – este inutilă; dar chiar vătămătoare. Nu mă poate interesa decât biografia interioară – chiar imaginară –, dar adevărată spiritualiceşte a poetului. Şi în ciuda abilităţii şi a justificării sale, diplomatice, dar nu mai puţin sofistice, dl. G. Călinescu a scris o biografie romanţată în sensul cel mai peiorativ al cuvântului. Dl. G. Călinescu nu a rezolvat configuraţia spirituală a lui Mihai Eminescu şi numai aceasta trebuie încercat. Că nu trebuia, dl. G. Călinescu nu poate să o afirme, când anunţă că această carte va constitui fundamentul volumelor de critică şi interpretare eminesciană ce vor urma; şi iată cum vom avea un edificiu pe nisip."

Ce putem reţine din aceste comentarii sceptice privitor la substanţă şi posibilităţile biografiei? 1) că nu există o similitudine între momentele esenţiale ale vieţii interioare şi momentele (gesturile) decisive ale vieţii sociale, publice (în alţi termeni: între *le dedans* şi *le dehors*), ceea ce este corect spus, cu observaţia că aceste două tipuri de reacţie nu sunt totuşi fără nicio legătură între ele; cum putem cunoaşte *le dedans*, cum pătrundem în spaţiul vieţii interioare fără a lua în seamă gesturile, momentele de manifestare publică ale

individului?... 2) Eugen Ionescu e de părere că biografia omului social (*a omului biografic*, cum îl numea Proust) este inutilă şi chiar vătămătoare pentru că reconstituie aparenţele, superficialităţile, inesenţialul din existenţa unui creator; numai „biografia interioară – chiar imaginară" poate sugera adevărul despre un creator; la acest punct, criticul român este pe poziţia lui Proust şi Valéry, poziţie avansată în 1932 în critica românească; nu are, cu toate acestea, dreptate când respinge *de plano* biografia de tip pozitivist pentru că are şi aceasta rostul ei în literatură, chiar dacă nu explică opera de creaţie ca atare; ea indică circumstanţele şi mentalităţile ce o înconjoară...; în fine, 3) are în totalitate dreptate când refuză biografia de tip romanţat (gen de consum) pentru că falsifică biografia interioară a autorului, nu intuieşte în niciun chip „neliniştile mari şi semnificative" ale omului care scrie...

Aproape just în teorie, Eugen Ionescu are alte idei când se apucă să scrie biografia ironică (în fapt: persiflantă, grotescă, distrugătoare) a lui Victor Hugo. Nu face, adevărat, nici „biografia faptelor exacte" (departe de acest canon), nicio biografie romanţată a marelui om surprins în micile lui mizerii cotidiene, reale sau imaginare. Cum să numim atunci genul acesta de biografic? *Anti-biografie*? *Biografie ironică*, aşa cum îi zice autorul? Simplu exerciţiu de persiflare pentru a dovedi că, în fond, o viaţă celebră poate fi citită oricum, chiar şi în termenii deriziunii, şi că totul depinde de voinţa şi puterea de invenţie a celui care citeşte viaţa ilustră? Toate aceste supoziţii sunt justificate de textul lui Eugen Ionescu. Este stilul lui critic din această perioadă.

Biografia demitizantă debutează ca un roman în stil franţuzesc din secolul al XIX-lea: istoria familiei, prezentarea personajelor în stil jumătate serios, jumătate sarcastic, consideraţii despre psihologia momentului istoric şi a clasei sociale din care provin eroii, în fine, scurte reflecţii despre biografie ca gen critic în acelaşi stil, care la suprafaţă pare serios şi chiar pedant, iar printre rânduri biograful pregăteşte pe cititor pentru un spectacol grotesc: spectacolul unei vieţi zgomotoase, fastuoase, de un grotesc răsunător...

Biograful începe, dar, cu prezentarea părinţilor „omului mare tipic" (omul glorios şi retoric pe care urmează să-l demitizeze), respectând astfel, dar în scopuri subversive, regulile biografiei pozitiviste. Mai întâi tatăl, generalul conte Léopold Sigisbert Hugo, fiu de tâmplar, înnobilat de Napoleon I şi înaintat în grad de Bourboni, un individ de o senzualitate primitivă şi de o amoralitate fără crize de conştiinţă. Cel puţin aşa prezintă lucrurile eseistul acesta care, s-a putut observa, nu suportă, când e vorba de literatură, gloriile oficializate şi, în genere, nu-i iubeşte pe *oamenii istoriei*, cum le zicea Malraux, vorbind despre Charles De Gaule. Tânărul Eugen Ionescu vede în ei nişte farsori. Farsa începe în familia Hugo cu fiul tâmplarului ajuns conte şi general. Iată portretul lui: „Tatăl lui Victor Hugo, generalul conte Léopold Sigisbert Hugo, era un soldăţoi simplu şi aspru, dar suficient de lipsit de scrupule ca să-şi părăsească nevasta şi copiii mici. Sta în Spania, unde era guvernatorul unei provincii, în numele lui Napoleon I, îndrăgostit de o falsă contesă spaniolă. Mama lui Victor Hugo, Sophie, care de altfel nu a fost nici ea o soţie ideală, a plecat cu copiii în Spania, fără să-l recâştige. Prea orgolioasă pentru a suporta să i se prefere o altă femeie, a fugit îndărăt cu copiii, la Paris, unde a preferat, soţului ei, pe generalul Lahorie: dinte pentru dinte. Léopold Sigisbert Hugo, fiu de tâmplar, a fost înnobilat de Napoleon I. Numele nu i-a fost însă săpat pe Arcul de Triumf, lucru care, pe el, l-a înfuriat peste măsură şi, mai târziu, l-a indignat pe Victor Hugo. S-a socotit, poate, nedreptăţit. Va fi crezut că înnobilarea, guvernarea unei provincii erau recompense prea mici pentru marile sale servicii şi vitejii. Acest conte şi colonel al lui Napoleon a primit deci, ca o răsplată tardivă şi cel puţin indirectă, gradul de general de la Bourbonii Restauraţiei. Dacă Léopold Sigisbert Hugo era impulsiv şi stăpânit de-o senzualitate primară, avea, în schimb, un fel de dexteritate, pe care o putem numi literară, cu desăvârşire lipsită de gust şi de discreţie, dexteritate moştenită şi amplificată de Victor Hugo, la proporţiile cunoscute. În numele acestei literaturi, Léopold Sigisbert Hugo face

odată lui Victor această confidență de un caracter strict intim: ai fost conceput *sur un des pics les plus élevés des Vosges* și precizează: *lors d'un voyage de Lunéville à Besançon.*

Un tată, așadar, cu o psihologie elementară, fanfaron, orgolios, indiscret, fără gust, încă un tată antipatic din galeria paternității putrede și detestabile din literatura eseistului Eugen Ionescu. Trăsăturile tatălui, avertizează biograful decis să demistifice totul, trec și asupra fiului. Nici Sophie, mama poetului, nu este un model de inteligență și virtute. Biograful este totuși mai îngăduitor cu ea. „Și Sophie era orgolioasă, dar orgoliul ei era de mai bun gust. L-a iubit pe generalul Lahorie și, mai ales, l-a admirat, ceea ce îl irita la culme pe Léopold Sigisbert. Acest general Lahorie, aventurier, conspirator antibonapartist, este, fără îndoială, omul cel mai ciudat și cel mai interesant din toată povestea asta cu Hugo. Mărturisesc că aș prefera să mă ocup de el, decât de marele poet romantic. Acest lucru nu l-a gândit însă Sophie Hugo. Și dacă, până la urmă, dragostele cu Lahorie n-au avut prea mari consecințe, nu l-a lăsat din mână pe Victor și este cea mai de seamă vinovată a carierei sale poetice. L-a făcut să renunțe la Politehnică, studiu potrivit și pentru imensa lui putere de muncă, pentru inteligența lui mărginită, și l-a aruncat literaturii. În acea vreme, literatura și poezia aveau mai multă trecere decât conducerea statului, căci atunci popoarele se lăsau minate de poeți. Astăzi, ar fi total ridicul să vrei să-ți satisfaci orgoliul fiind poet. Inflația poeziei a dus, în mod necesar, la deprecierea ei. Și astăzi, a redevenit ceea ce trebuia să rămână totdeauna: o cenușăreasă. Pentru că însă atunci era vremea soldaților și a poeților, dar mai mult a poeților, acum când căzuse Napoleon, Sophie i-a impus lui Victor să fie poet. Nu i-a fost greu, de altfel, și temperamentul tânărului Victor a fost un excelent teren de fructificare al ambițiilor ei. Primatul vanității era așa de puternic înrădăcinat în Sophie, încât depășea cu mult și boala, și teama de moarte. Astfel, o dată, grav bolnavă, este vegheată de Victor, adolescent. Victor Hugo sta tot timpul la căpătâiul mamei bolnave și nu mai avea timp să facă poezii. Sophie, palidă, își

întoarce capul spre el şi face efort să vorbească:

— O... spune ea cu voce stinsă.

— *De l'eau*? – întrebă Victor, crezând că Sophie cere apă.

— Nu. O – da.

— Oda?

— Da. Oda pe care trebuie s-o prezinţi pentru premiul Academiei din Toulouse! Ai scris-o?

— Nu.

— Scrie-o aici, acum, îi spune ea cu voce stinsă.

Şi Victor, supunându-se, scrie la căpătâiul acelui personagiu hugolian lucruri care nu aveau nicio legătură cu realitatea momentului:

„Je voyais s'élever dans le lointain des âges,
Ces monuments, espoirs de cent rois glorieux..."

Şi Oda *«sur le rétablissement de la statue de Henri IV»* a restabilit-o pe Sophie, care, cu ocazia aceasta, nu a mai murit".

Puţin mai tolerant, adevărat, dar până la urmă nici Sophie nu iese bine. Este o femeie vanitoasă şi puţin impostoare. Vina ei capitală: a încurajat cariera poetică a fiului Victor, a cultivat în el un orgoliu patologic. De este aşa şi nu astfel, nu putem spune aici. Şi, de altfel, nici nu are importanţă să punem lucrurile la punct, să restabilim adevărul biografic într-o scriere care nu intenţionează, în fapt, să prezinte o biografie reală, documentată, verosimilă, ci o biografie derizorie, şarjată, cu unicul scop de a arăta partea carnavalescă a geniului. Partea originală a acestor pagini (şi a celor ce vor urma) este epica ingenioasă din interior. Eugen Ionescu este şi aici (cum este deseori în eseurile sale negaţioniste) un narator plin de spirit, format la şcoala prozei franceze. Face o proză intelectuală, de-i putem spune astfel, mai bună decât aceea pe care o încearcă în naraţiunile sentimentale...

Ce se mai observă în aceste pagini liminare este plăcerea de a divaga în jurul caracterelor pe care le prezintă

şi a mentalităţilor timpului lor. O ştiinţă (plăcere) pe care o deţine în grad maxim Balzac, expert în ştiinţele umane şi sociale. Pregătind terenul pentru a aduce pe scenă eroul (geniul care ascunde un farsor retoric), Eugen Ionescu face consideraţii inteligente şi maliţioase despre parvenire. Este un mic eseu moral pe o temă ce preocupă, deopotrivă, pe moralişti şi pe romancieri. Biograful nostru vorbeşte, în genere, despre impostura geniului, stabilind astfel comportamentul în care se va instala personajul său: „Pentru a parveni nu ţi se cere decât dorinţa puternică de a parveni. Ţi se cere să fii stăpânit de o pasiune absurdă, ridiculă şi integrală pentru ceea ce este exterior, inesenţial, nesubstanţial. Filosoful care serveşte ideilor, omul politic care serveşte statului, scriitorul care serveşte literaturii au vrut, în primul rând, să-şi servească lor. Nu i-a interesat problema logică, politică sau artistică, ci celebritatea, primul lor îndemn şi cel mai de seamă. [...] De fapt, geniul nu este decât o îndelungată voinţă de a fi geniu. O îndelungată voinţă, neobosită şi îndârjită. O voinţă fără întoarceri, fără regrete, fără sentimentul deşertăciunii: o deşertăciune nelucidă, inconştientă că este deşertăciune. Omul celebru şi genial nu este acela care părăseşte toate lucrurile într-adevăr esenţiale, toate năzuinţele, toate absoluturile spiritului. Un om celebru e un fals devotat şi un dezgustător arivist. Omul de geniu sau de mare talent este un abdicat de la spirit, un ratat, un nelucid monoman, obsedat de sine, chintesenţă a tuturor vanităţilor, pe când Sfântul este obsedat doar de Dumnezeu. Geniul se iubeşte pe sine mai mult decât ar trebui să iubească lucrurile. Vanităţile lui, absorbante, sunt încăpăţînate şi închise. Egoismul lui este imens şi îndărătnic. Setea lui de a parveni îl face, ca pe Victor Hugo, de exemplu, să cucerească monezile sociale ale vervei, talentelor, puterii polemice etc., lucruri care, cu oarecare îndârjire, pot fi cucerite de oricine. Geniul este social şi, prin urmare, nu este niciodată dezinteresat, gratuit. Nu există niciun om celebru care să fie genial sau celebru fără să o fi vrut, fără să ştie. Orice glorie este răsplata unei deficienţe spirituale. Un furt al lucrurilor. Nu realizezi nimic pentru că

iubeşti, ci pentru că te iubeşti sau urăşti ceea ce nu eşti tu. Şi pentru realizările lor de sine, diferiţii Victor Hugo cultivă talentul ca pe o moşie, au mare grijă de el, îl au ca pe o avere moştenită care trebuie neapărat mărită, şi-l fac şi îl joacă în diferite speculaţii ca de bursă. Căci talentul se face, se cultivă şi predispoziţiile se moştenesc. Sau se poate construi printr-un fel de specializare, prin exerciţii asemănătoare sporturilor care dezvoltă o anumită parte a corpului: picioarele, muşchii braţelor, plămânii etc., în dauna celorlalte. Talentul este specializarea, educarea prin exerciţii şi antrenament a unor calităţi de altminteri generale. Orice om mijlociu poate deveni *cât vrea* (dacă ştie să vrea) de talentat şi, la un moment dat, chiar genial. A fi talentat nu este mai onorabil decât a fi bogat. Dar cu cât te înalţi spiritualiceşte, cu atât devii mai sărac. Sfântul nu are geniu şi nici talent".

Eugen Ionescu nu are, evident, dreptate când spune că geniul este, prin definiţie, un ratat megaloman şi că un om celebru este totdeauna un arivist dezgustător, nu are dreptate nici când zice că gloria este expresia unei deficienţe spirituale, dar el, ca om talentat, poate fi ascultat şi atunci când nu are dreptate. Micul eseu despre parvenire, geniu şi impostură este, în esenţa lui literară, delectabil, ingenios, putem spune chiar: e frumos pentru că arată o imaginaţie nebunească a ideilor, un polemism bine articulat... Urmează alte consideraţii despre „mentalitatea colectivă a momentului" şi despre criteriile de a judeca o personalitate zisă celebră. Spiritul răutăcios al biografului demistificator află, aici, un teren convenabil de afirmare. Nu-l ratează. Este sceptic când e vorba de criterii (nu pot fi absolute), preferă până la urmă criteriile independente pentru că sunt „mai ţapăne". Dar care sunt aceste criterii independente şi ţapene nu spune?! Nu este prea încrezător nici în privinţa judecătorilor omeneşti („sunt false"). De este aşa, cum pot fi judecăţile lui Eugen Ionescu despre omul şi poetul Victor Hugo? Că doar şi ele sunt omeneşti... Un prim paradox. Vor fi şi altele... O proză biografică plină de paradoxuri fine, paradoxuri scandaloase, paradoxuri căznite, nedrepte, amuzante, impertinente...

Eugen Ionescu este deja un specialist în acest domeniu.

După această introducere teoretică, care se cheamă de altfel *prezentare*, biograful trece propriu-zis la subiect şi subiectul (geniul lui Victor Hugo) nu este înfăţişat deloc în culori sărbătoreşti. O primă judecată, de două ori consternantă: „se constată că talentul lui Victor Hugo este de proasta calitate a celui arghezian: verbal, primar, instinctiv; dacă Victor Hugo a fost un bun fabricant de metafore, este tocmai pentru că avea o inteligenţă scurtă şi pentru viziunea lui senzorială, fizică, plastică". Două victime dintr-o singură lovitură: Hugo fabricant în serie de metafore elementare şi Arghezi – talent, ca şi Hugo – *verbal, primar, instinctiv.* Această apropiere trebuie reţinută. Vom reveni asupra ei. Să nu scăpăm din vedere până atunci că, denunţând elocinţa zgomotoasă a lui Victor Hugo, Eugen Ionescu încearcă să definească prin contrast stilul poeziei moderne. Este acum serios, profund. Tonul zeflemitor este înlocuit cu tonul normal expozitiv, cu unele accente subiective grave: „Lucrul acesta îmi stă pe inimă şi, iată, simt că nu am să i-l pot ierta lui Victor Hugo niciodată. Limpede, falimentul Hugo dovedeşte însă că poezia nu este vocabular, nici gramatică istorică, nici filologie, nici lingvistică. Poezia nu este expresie lexică, ci exprimare. Ea este o emoţie spusă, iar nu speculată. Ea este ţipăt, şi nu discurs. Nu este nici măcar dezvoltarea unei exclamaţii, cum spune Valéry, ci exclamaţia însăşi. Poezia participă la viaţa cea mai pură şi cea mai elementară a spiritului. Există, pentru poezie, o biologie a spiritului, independentă de viaţa intelectuală şi de cea fizică, pe care văzul hugolian, de pildă, o întinează. Ea se eliberează de logică şi de discurs, iar imaginile nu sunt decât treptele ce trebuiesc stăpânite şi depăşite – trepte pe care poezia pune doar piciorul. Primitivitatea poeziei este transcendentală. E o biologie spiritualizată. Un efort de depăşire a materiei spre culmile spiritului. De aceea e geamăt, ţipăt (se rupe din materie, se desface; se desprinde), de aceea se purifică de culori, imagini, zgomote, după ce culorile au fost prima ei treaptă de purificare". Reflecţiile sunt, în esenţă, juste. Mai

puțin, aici și în tot proiectul biografic, tendința expresă de a persifla lirismul hugolian și de a prezenta în culori carnavalești pe omul venerat de Franța romantică.

Biografia ironică a lui Hugo este o operă de imaginație menită să discrediteze, am precizat deja, o noțiune hotărâtoare pentru secolul al XIX-lea: noțiunea de geniu. Încă din *Nu*, Eugen Ionescu se arată iritat de mistica geniului. „Geniul – scrie el – este o formidabilă lipsă de personalitate [...]; geniul este o uriașă sumă a locurilor comune ale omenirii [...]; un om mediocru este mai autentic decât un geniu...". În primul capitol din biografia (antibiografia) lui Hugo, eseistul revine asupra acestei idei, tăgăduind profunditatea și puterea de reprezentare a geniului, cum am văzut că scrie: „geniul nu e decât o lungă voință de a fi geniu; o voință lungă, neobosită și încăpățânată [...]; omul celebru și genial este acela care abandonează toate lucrurile cu adevărat esențiale, toate aspirațiile, toate absoluturile spiritului [...]; un dezgustător arivist...".

Hugo ar intra în această familie morală și în această formulă de existență, și biograful său îl arată în situații jenante: intoxicat de literatură și intoxicând pe alții cu propria literatură, amant infatigabil ascuns sub patul unei concubine, tremurând de frică la apariția soțului și a poliției... Surprins în flagrant delict de „conversație criminală" (adulter), Hugo fuge ca un iepure, invocând inviolabilitatea parlamentară (e „pair de France"), și cere ajutor unei soții inteligente și înțelegătoare (Adèle). Se consolează și pleacă în voiaj cu altă femeie (statornica Juliette Drouet) și comedia continuă... Invitat de Louis-Philippe, Hugo îl lingușește și-i veghează somnul, zicând că veghează Franța. Când moare Léopoldine, fiica lui, poetul nu găsește altceva mai bun de făcut decât să scrie versuri patetice și retorice. Scenă comică, scenă compromițătoare într-un moment ce ar fi trebuit să fie tragic. Biograful bucureștean al lui Hugo o prezintă ca pe o sinistră melodramă de mahala: „Cu Juliette de mână, Victor Hugo, pe malul râului, pe malul abisurilor, cu fruntea ridicată spre cer, spre nori, oprea cu privirea păsările din

zbor. Făcându-le să coboare şi să vină împrejurul lui. Munţii înşişi, care nu veniseră spre Mahomed, se adunau. Toate căprioarele alături de urşi, toţi mieii alături de lupi, toate găinile alături de vulpi, toate gâştele alături de vulturi veneau împrejurul poetului. Florile se înălţau pe tulpine ca să-l vadă. Şi Victor Hugo, cu Juliette de mână, vorbea, vorbea, vorbea. O punea pe Juliette să repete şi iar vorbea, vorbea: mii de vorbe, milioane de vorbe, până când munţii s-au retras la locurile lor, căprioarele în ascunzişuri, vulturii în înălţimi, gâştele în curţi, iar florile au revenit la talia lor normală. Victor Hugo însă nu înceta să vorbească «naturii». Atât era de încărcat cosmosul de hugolism, încât dacă atingeai o floare, spunea o rimă; dacă atingeai un copac, scoarţa spunea subţiat şi ascuţit (aşa cum poate glăsui o scoarţă): «Hugo... Hugo... poetul... visătorul». Iar frunzele, fără spirit critic, îi recitau versurile".

În camera Thérèsei Biard, tânăra femeie care dublează pe mai vechea Juliette, marele poet poartă izmene lungi şi recită poeme vaste... Amănuntul vestimentar trebuie reţinut. Eugen Ionescu îl va folosi şi mai târziu în jurnalele intime, atunci când vorbeşte de tatăl său, neînduplecatul tiran din Slatina. *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo* începe să aibă un sens în această ordine ascunsă a fantasmelor. Hugo reprezintă imaginea incipientă a unei obsesii ionesciene: obsesia autorităţii paterne. Omul retoric anunţă o mitologie pe care teatrul şi estetica din anii maturităţii o vor construi în chip strălucit. Deocamdată, nu-i vorba decât de teroarea omului de litere şi de cabotinismul unui talent răsfăţat şi profitor. El cumulează ticurile şi viciile scriitorului oficial, şi pe acestea ţine să le discrediteze tânărul eseist exasperat de mistificaţia literaturii. Viaţa şi poezia lui sunt văzute din acest unghi persiflant. Toate nenorocirile biografice, toate elanurile poetice sunt luate în râs, sunt puse într-o fabulă plină de subversiuni, subînţelesuri comice. Când infatigabilul amorez Victor Hugo este prins în flagrant delict de „conversaţie criminală" (formulă de o superbă pudicitate), poetul genial în calesoni lungi strigă plin de vanitate: „Ştiţi cine sunt eu?",

ca un încrezut mahalagiu bucureştean. Comisarul află cine este infractorul sentimental şi-l eliberează, în timp ce sărmana Thérèse Biard, concubina, este dusă la închisoare. De bun-simţ şi sinceră, ea se scuză faţă de soţul care asistă la flagrant: „Auguste, nu mă certa; a fost aşa de frumos ce mi-a vorbit"... Carevasăzică, amantul celebru nu-i decât un om de vorbe în momentele de strictă intimitate. Când soţia Adéle află de scandalul pe care îl provocase ilustrul ei soţ, Hugo vine la căpătâiul ei şi perorează: „o, eşti un înger [...], un adevărat înger ceresc, văd aripile pe umerii tăi [...], vreau, acum, pe loc, să improvizez pentru tine cel mai frumos poem"... „O, nu – răspunde Adèle, îngrozită – sunt obosită"... Tot ea se duce dimineaţa la Biard, soţul încornorat, „sceptic şi acru", pentru a-l convinge să renunţe să facă plângere la poliţie. După unii biografi ar fi reuşit, după alţii scandalul n-ar fi fost oprit. Biograful Eugen Ionescu alege varianta a doua pentru a da alte detalii, la fel de groteşti, despre comportamentul omului glorios. În timp ce Adéle, înţeleaptă, caută să muşamalizeze afacerea, poetul pleacă să petreacă la ţară o nouă lună de miere cu Juliette, amanta primă şi fidelă...

Citarea lui Arghezi în această biografie derizorie dedicată „omului mare tipic" nu este, spuneam mai înainte, întâmplătoare. În imaginaţia lui Eugen Ionescu, Arghezi este, prin retorica şi celebritatea lui în literatură, un Victor Hugo al românilor, tot atât de dezagreabil. Biograful nu l-a prins încă într-o „convorbire criminală", pentru a specula pe seama imoralităţii, cabotinismului său, dar i-a descusut versurile şi i-a descoperit toate trucurile... Suficient pentru a-l urmări, apoi, într-o serie lungă de articole, ca pe un infractor în cetatea poeziei moderne. Admirat de criticii literari, oficializat, Arghezi a devenit suspect. Ne amintim că Cioran spune undeva că orice scriitor celebru este în ochii tinerilor un impostor, un scriitor vinovat. El trebuie doborât. Este exact ceea ce Eugen Ionescu face în antibiografia dedicată *omului retoric* Victor Hugo: simbolul poeziei care face curte puterii, imaginea goalei prozodii. Eugen Ionescu aduce în

discuţie şi ideea imposturii morale. El nu analizează poezia (o respinge global: „Hugo a construit un oribil şi grotesc edificiu [...], poeţii moderni nu depind de Victor Hugo decât prin reacţiune"...), caută doar inconsecvenţele, facilităţile omului de lume şi, în funcţie de ele, condamnă talentul clasicizat deja în viaţă, admis la Academie, stipendiat de regele burghez. Şi construieşte, atunci, o biografie derizorie, iar în interiorul ei geniul este sacrificat. Rămâne, goală şi ridicolă, fiinţa retorică. Se răsfaţă spiritul suprafeţelor, produs al convenţiilor şi al atitudinilor literare, prea literare.

Trebuie să vedem în acest eseu tineresc, scris cu o mare poftă demolatoare şi cu un scăpărător umor, intoleranţa mai generală a spiritului de avangardă faţă de stilurile culturale constituite şi faţă de existenţele sacralizate. Într-un discurs ulterior (*Discours sur l'avangarde*, 1959, reprodus în *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, 1966), Eugène Ionesco defineşte spiritul de avangardă ca un inamic în interiorul cetăţii pe care vrea s-o disloce cu orice chip, căci orice formă de expresie oficializată este o formă de opresiune. El este opozantul sistemului existent, criticul „tiraniei şi al pompierismelor"... În imaginaţia tânără şi intolerantă a eseistului român, Victor Hugo, geniul tiranic, poetul triumfător, reprezintă tocmai această formă de opresiune literară ce trebuie distrusă, dimpreună cu omul retoric care se bucură de facilităţile unui prea abundent talent. Mai rămâne de lămurit paradoxul că în acest detestabil cabotin trăieşte, totuşi, un mare poet, că amantul patetic şi curajos ca iepurele a lăsat o operă lirică despre care Gide mărturisea cu năduf („hèlas – Victor Hugo") că este cea mai importantă pe care a produs-o Franţa... Şi, apoi, Retorica l-a născut, oare, pe Victor Hugo sau Hugo a creat o retorică pe măsura spiritului său şi retorica lui a acoperit şi stăpânit aproape un secol de poezie? Tânărul Eugen Ionescu nu-şi pune astfel de chestiuni. El este la vârsta când bate în zidurile poeziei hugoliene şi aude ecourile vidului.

În discuţie este, apoi, această viaţă (biografie) autoritară şi glorioasă, reuşită (prea reuşită pentru un creator, după

gustul lui Eugen Ionescu), plină de mari evenimente, mulţumită de sine, adorată de contemporani, sacralizată de urmaşi... Imaginea acestei plenitudini pare falsă unui spirit obsedat de moarte, convins că orice existenţă este un eşec. Într-un text din anii '80[1], Eugène Ionesco reformulează această idee care nu l-a părăsit din adolescenţă: „m-am înşelat pentru că am făcut literatură: am fost devorat de ambiţia literară, de pasiunea literaturii încă din fragedă vârstă; prea târziu azi pentru a mai schimba ceva; nu m-am împlinit în literatură [...]; ca Sartre, şi ca atâţia alţii, am înşirat şi eu cuvinte, cuvinte [...]; setea şi foamea de absolut nu pot fi satisfăcute de literatură; sau, mai degrabă, de literatura pentru literatură...".

Am sentimentul că, după cincizeci de ani, marele dramaturg încearcă să explice într-un chip mai serios juvenilele sale negaţiuni. Existenţa omului de litere (omul retoric) trăită în afara sentimentului tragic îi pare o farsă. Iar dacă este trăită în sensul şi în nota ei adevărată, viaţa este un eşec. Iată de ce orice altă soluţie de existenţă pare eseistului opera unui cabotin. Şi cum Victor Hugo are o viaţă împlinită, triumfătoare, Eugen Ionescu o ia în răspăr şi o traduce în limbajul unei comedii burleşti. O citim amuzaţi, dar biografia ironică nu scoate din capul nostru imaginea poetului care a tras după el un secol de literatură şi a înfruntat cu retorica lui un imperiu. Asupra farsorului suntem lămuriţi, mai rămâne de dovedit că geniul nu există.

---

[1] Colloque de Cerisy la Salle, *Ionesco: Situation et perspectives*, Éditions Pierre Belfond, 1982.

IX

Fantasma unui tată psihanalitic. „L'ogre dans ses longs caleçons"

„Il est debout près du lit, grand, dans sa longue chemise de nuit, ses longs caleçons, ses chaussures noires."

Présent, passé / Passé, présent
(1968)

Surprinde, în confesiunile şi chiar în opera de ficţiune a lui Eugène Ionesco, insistenţa cu care revine fantasma (defavorabilă, discreditoare) *tatălui.* Am scris despre acest fapt, prima oară, în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii,* cu sentimentul că autorul îşi aranjează subtil biografia în funcţie de schemele, la modă atunci, ale psihanalizei: tatăl este prin definiţie autoritar, castrator, e şeful de hoardă ce trebuie doborât, orice fiu suferă de complexul œdipian etc. La acest punct, Eugène Ionesco se întâlneşte cu Jean-Paul Sartre pe care, de altfel, îl detestă pentru obedienţa lui faţă de istorie. Sartre scrisese, în *Cuvintele* dacă nu mă înşel, că instituţia paternităţii este putredă şi că, în principiu, orice tată este rău. Ionesco merge mai departe şi pune semnul egalităţii între fantasma tatălui-castrator şi fantasma autorităţii represive. Revolta *fiului* împotriva *tatălui* este, în aceste condiţii, revolta împotriva *statului,* simbolul *puterii, constrângerii, autorităţii* şi, în genere, al *frustării sociale.* Recitesc jurnalele (îndeosebi *Présent, passé / Passé, présent*[1]),

[1] Éditions Mercure de France, 1968.

articolele, interviurile, dialogurile[1] şi, interesat în chip special de această temă, constat că ea trece de la o scriere la alta şi, tot reluând-o în chip direct confesiv sau în piesele de teatru, Eugène Ionesco reuşeşte să construiască o adevărată mitologie a *fiului* care se delimitează, se distanţează, se confruntă cu *tatăl* represiv. O veritabilă, repet, saga care, cum se întâmplă adesea în literatură, îşi schimbă, prin repetiţie excesivă, sensurile.

Această recurenţă a fantasmei tatălui-castrator nu înseamnă, oare, şi căutarea unei identităţi? Sau chiar mai mult decât atât: semnul unei iubiri neîmpărtăşite, contrariate, manifestată printr-o serie de injurii? Îmi amintesc că, într-un loc, Eugen Ionescu scrie: „Injuriile erau ele însele o dovadă întoarsă de dragoste". Asta în domeniul literaturii. De ce dovada n-ar cuprinde şi domeniul existenţei? Există această sugestie şi într-una dintre ultimele piese de teatru ale dramaturgului: *Călătorie în ţara morţilor*. O putem afla şi în alte scrieri... Semn de complexitate într-o creaţie care, vorba filosofului Noica, pleacă de la histrion (de la spectacol, de la jocurile spiritului) şi ajunge la adevăr, adică la *nebunia din om*. S-ar putea ca nu toţi taţii să fie răi şi, mai ales, ca instituţia paternităţii să nu fie în lumea modernă şi post-modernă iremediabil putredă. Mai ales că fiii revoltaţi împotriva *şefului de hoardă* devin, la rândul lor, părinţi şi, teoretic, ar trebui să treacă prin acelaşi scenariu: să fie detestaţi şi, în cele din urmă, ucişi spiritual de fiii revoltaţi... Eugène Ionesco a fost, dimpotrivă, un tată afectuos. Dovadă, între altele, splendidele povestiri despre copii pe care le introduce în jurnalele sale (*Les contes pour enfants de moins de trois ans* din *Présent, passé / Passé, présent* şi confesiunile făcute mai târziu în convorbirile cu Marie-Claude Hubert[2]). Ficţiunile şi autoficţiunile

---

[1] Reflecţiile ce urmează pornesc de la următoarele scrieri: Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Ionesco* (Éditions Pierre Belfond, 1966), *Antidotes* (Éditions Gallimard, 1977), *Eugène Ionesco* par Marie-Claude Hubert (*Les contemporaines*, Seuil, 1990).

[2] În aceste povestiri este sugerată o relaţie privilegiată de afecţiune dintre tată şi fiică. O relaţie de dragoste care produce gelozia mamei şi

propun, direct şi indirect, o altă imagine (bonomă, tradiţională a tatălui), aşa că, atunci când analizăm acest subiect, trebuie să ţinem seama de toate nuanţele. Nuanţele se pot contrazice între ele, aşa cum se contrazic multe lucruri în literatura acestui mare dramaturg care cultivă, cu mijloace raţionale, iraţionalitatea, anormalul, contrarietatea, insolitul din lumea realului. O teorie şi un scenariu pe care le-a explicat el însuşi în mai multe rânduri.

1. Tatăl ca simbol al autorităţii represive. De ce patria trebuie să fie a tatălui, şi nu a mamei?

Să începem cu literatura confesivă. Vorbind de copilărie, Eugène Ionesco vorbeşte mereu de relaţia cu tatăl său. Aducând, apoi, vorba despre România – unde ajunge în 1922 (la 13 ani) şi stă cu o întrerupere de doi ani (1938-1940) până în 1942 –, aminteşte din nou despre ostilitatea faţă de tatăl care-l părăsise înainte de război şi pe care-l crezuse mort... Avocatul Ionescu nu murise în război, divorţase de Thèrese Ipcar (mama lui Eugène Ionesco), fără ca aceasta să ştie, se recăsătorise cu o Lola, femeie aprigă şi imposibilă, cu mulţi fraţi şi numeroase neamuri; în fine, revenit în ţara tatălui, Eugen Ionescu îşi face studiile liceale la „Sfântul Sava" şi cele universitare la Universitatea din Bucureşti unde are ca profesori, între alţii, pe Mihail Dragomirescu. România se identifică, în imaginaţia diaristului şi memorialistului din *Présent, Passé*... cu tatăl oportunist care trece dintr-un partid în altul, de la o ideologie la alta, fără scrupule: obedient, totdeauna de partea *puterii*, la stânga sau la dreapta. În imaginaţia fiului, avocatul din Slatina ar fi fost informatorul poliţiei, legionar, apoi comunist, colaborator al securităţii, o

---

a bonei. Tatăl inventează un limbaj special, înţeles doar de tată şi de mica lui fiică. Chestionat, dramaturgul recunoaşte: „Da, despre asta e vorba; întâlnirea nu-i posibilă numai în sexualitate, dar şi în dragoste, în afecţiune; în anumite momente poţi comunica, aşa cum comunică tatăl şi fiica din *Povestiri*, prin mijlocirea fantasmelor, fantasticului, de asemenea, poate, prin mijlocirea limbajului poetic".

sumă – pe scurt – de compromisuri majore, impardonabile. O adaptabilitate, aşadar, şi o lipsă de morală care amintesc de personajele lui I.L. Caragiale. *L'ogre* care umblă în izmene inestetice prin cameră şi îşi terorizează soţia şi copiii este, ca individ public, o alianţă de Pristanda şi Caţavencu. Aşa îl prezintă, repet, fiul în memoriile (jurnalele) sale.

Să răsfoim *Présent, passé / Passé, présent*. Numele tatălui apare din prima propoziţie: „caut în memorie primele imagini ale tatălui meu". Şi imediat un decor sumbru: culoare întunecate, un tren, mama, tatăl care stă lângă fereastră şi copilul (de doi ani) care îi vede umerii, vestonul, dar nu-i vede faţa. Apoi un tunel şi ţipătul copilului înspăimântat. Deschidere care nu anunţă nimic luminos. Deschidere, am putea spune, kafkiană. Peste câteva fragmente apare din nou imaginea tatălui, în alt decor: *banlieue*, noapte de vară, tatăl care vorbeşte, mama care tace şi, iarăşi, copilul care priveşte umerii tatălui, dar nu-i vede nici acum faţa. Mai departe: la piaţă cu tatăl şi, din nou, „je ne vois toujour sa figure". Tatăl este înalt şi are veşminte închise. Detaliu ce se repetă: tatăl este îmbrăcat mereu în haine sumbre în confesiunile (autoficţiunile) fiului. Comentatorii au depistat acest detaliu şi în piesele de teatru, iar autorul a confirmat că e vorba de o fantasmă care vine din profunzimile inconştientului său. La piaţă, din nou, tatăl îşi ţine în braţe fiul, iar fiul îl întreabă ceva, arată cu degetul, tatăl îi dă explicaţii, dar fiul nu-şi aminteşte vocea lui. Îi vede, în fine, chipul. Chipul şi umerii. Tatăl poartă *un chapeau melon*...

O altă scenă, de la trei-patru ani: tatăl, mama şi cei doi copii în casă. Scenă calmă, fericită, mama şi tatăl sunt veseli, copiii se joacă nestingheriţi. Printre puţinele momente bune în această istorie terorizantă (relaţia tată-fiu). Ce urmează este o scenă de coşmar: tatăl în *calesoni*, încălţat cu pantofi negri, ţinând în mână un enorm aparat de ras. Fiul nu-şi aminteşte vocea lui. Altă imagine: tatăl cară pe scări, gâfâind, o imensă încărcătură de obiecte. Fratele şi sora se ceartă, în altă zi, pe jucării şi, stupoare!, tatăl şi mama nu-i iau apărarea. Mai mult: îl ceartă şi, la urmă, tatăl lasă ziarul

pe care-l citeşte şi-i trage băiatului obraznic o palmă la fund. Indignare, revoltă, promisiune de răzbunare. Fiul intră deja (la patru-cinci ani) în stare de revoltă. De aici înainte tatăl apare în amintirile copilului totdeauna cu veşminte închise, *chapeau melon*, înalt, autoritar, simbol al represiunii. Eugène Ionesco nu ezită să scoată din aceste imagini vechi o idee generală despre societate. O societate în care funcţionează autoritatea tatălui. O societate, se grăbeşte să spună, profund injustă. O condamnă ferm. Nu acceptă ca bărbatul să domine femeia (în ocurenţă: tatăl să-şi impună voinţa asupra mamei).

De aici începe totul: fiul şi tatăl (care murise în 1948) *vor fi separaţi până la sfârşitul lumii*, tot ce a făcut şi ce va face de aici înainte fiul va fi contra tatălui represiv, tatăl-freudian care, prin extensie, a devenit simbolul oricărei autorităţi, simbolul răului din lume. Între fiu şi tată nu există nicio posibilitate de reconciliere: „J'ai publié des pamphlets contre sa patrie (le mot patrie n'est pas supportable puisqu'il signifie le pays du père; mon pays était pour moi la France, tout simplement parce que j'y avais vécu avec ma mère, dans mon enfance, pendant les premières années de l'école et parce que mon pays ne pouvait être que celui dans lequel vivait ma mère). Il voulait que je devienne un bourgeois, un magistrat, un militaire, un ingénieur-chimiste. J'avais horreur des procureurs, je ne pouvais voir un président de tribunal sans avoir envie de le tuer. Je ne pouvais voir un officier, un capitaine avec des bottes sans piquer des crises de rage et de désespoir. Tout ce qui était autorité me semblait et est injuste. J'ai été condamné pour les pamphlets que j'ai écrits contre l'armée et les magistrats de son pays. J'en étais fier. Je sais que toute justice est injuste, et que toute autorité est arbitraire, même si cet arbitraire est appuyé par une foi ou bien une idéologie facile à démystifier. Les nouvelles autorités sont aussi injustes, aussi inacceptables que les autres puisque des hommes les personnifient, c'est-à-dire les passions personnelles et subjectives dont l'objectivité théorique ne me trompe pas. La situation officielle, les

décorations, les honneurs, le mérite ne font que masquer des abominations et la bêtise profonde."

Cine caută în literatura secolului XX un portret mai defavorabil al *tatălui castrator, tatălui freudian* imaginat de un scriitor cu imaginaţia bogată, cu greu va putea găsi altul comparabil cu portretul întocmit de Eugène Ionesco. Se află toate negativităţile adunate aici: obtuzitatea, autoritatea oarbă şi primitivă, oportunismul, mediocritatea, cruzimea faţă de familie, laşitatea... Cum de le cumulează pe toate avocatul din Slatina este dificil de explicat. Ce aflăm în paginile următoare ale jurnalului întăreşte acest desen monstruos-caricatural, monstruos-demonic.

Revenit în România, adolescentul Ionescu stă în casa tatălui. Alt rând de frustraţiuni, revolte. Este certat, insultat, ameninţat, de cine altcineva dacă nu de tatăl asasin? Fiul revoltat pleacă din casa tatălui, închiriază camere ieftine, nu are cu ce să se hrănească, este ajutat de prieteni... Dezastru. Tatăl este, politiceşte, de dreapta (ceea ce, în limbajul anilor '30, înseamnă extrema dreaptă!), este oportunist prin natura lui, crede în autoritate, este chiar, plusează fiul, un mistic, un fanatic al autorităţii. Respectă, tot mistic, tot cu fanatism, *Statul*. Îndată ce un partid vine la putere, tatăl trece de partea noii puteri. *Puterea* este sfântă, *Puterea* are totdeauna dreptate, în timp ce opoziţia greşeşte mereu. Aşa se face că *Tatăl* a fost, rând pe rând, legionar, democrat, francmason, naţionalist, stalinist... În timpul unui dejun, tatăl şi fiul se ceartă şi, în toiul disputei, tatăl îşi tratează fiul de bolşevic şi de a se fi „înjidănit", fiul nu-i rămâne dator: „este mai bine să fii înjidănit decât să fii *con*, domnule, am onoarea să vă salut...".

Cu aceste replici se desparte fiul impertinent de tatăl opresiv. De atunci, mărturiseşte memorialistul (fiul), nu s-au mai văzut. Fiul identifică, s-a putut observa, tatăl cu ideea de autoritate (pe care o respinge categoric, necondiţionat) şi, mai grav, cu ideea de patrie. Patria tatălui, adică România... *De ce patria trebuie să fie a tatălui, şi nu a mamei?* pune el chestiunea într-o *Scrisoare din Paris* deseori citată de comentatori. Să se ştie că pentru el, Eugène Ionesco, patria este

patria mamei (Franța) și în ea ar vrea să trăiască. Dincolo, s-a văzut, s-a simțit într-un insuportabil exil...

2. Fiul și tatăl învrăjbiți până la sfârșitul istoriei. „Exilul" din țara tatălui. Scene caragialești în familia tatălui

Istoria relațiilor dintre tată și fiu nu se încheie, totuși, aici. Naratorul din *Présent, Passé...* se întoarce din nou la *mica* [sa] *copilărie*, cum zice Freud, și are revelația altor scene atroce cu tatăl autoritar și inestetic. Tatăl stă lungit pe pat, în cămașă de noapte trasă pe deasupra calesonilor (emblematicii *calesoni*!) și cu ziarul în mână. Mama este nefericită, se agită, plânge, se apropie de tiranul întins pe pat, acesta îi răspunde cu o voce rea și disprețuitoare. Mama încearcă să se otrăvească, tiranul o oprește, fiul urmărește scena și notează, acum, că mama nu era decât un copil sărman, „o păpușă în mâinile tatălui", asasinul comun. De atunci, fiul ia apărarea tuturor femeilor din lume. Devine, prin opoziție cu tatăl, ocrotitorul lor: „J'ai pris sur moi la culpabilité de mon père. Ayant peur de faire souffrir les femmes, de les persécuter, je me suis laissé persécuter par elles. Ce sont elles qui m'ont fait souffrir...". Scenă memorabilă, schimbare simbolică de roluri. Fiul vrea să răscumpere culpabilitatea tatălui și, în cele din urmă, devine victima femeilor pe care le ocrotește. Foarte ionesciană această modificare de roluri și răsturnare de situații!

Impresia este că, rememorându-și viața, Eugène Ionesco o „teatralizează". O fantasmă se repetă, și anume aceea semnalată mai înainte: tatăl cu eternii lui *calesoni*, mama nefericită și el, fiul, care jură răzbunări, ispășiri cumplite. Uneori tatăl (*l'ogre* „dans sa longue chemise de nuit, ses longs caleçons, ses chaussures noires") umblă, s-a văzut, cu un *rasoir* în mână. Simbol castrator, falic, ca și cuțitul, sulița, lancea, spada în literatura psihanalitică. Obiect amenințător pentru copilul care asistă neputincios la aceste scene de agresiune. Cu această imagine se desparte fiul de copilăria sa...

Notele din jurul anului 1940 readuc în discuţie figura tatălui şi, prin asimilare, imaginea ţării tatălui. Nu sunt mai încurajatoare pentru spirit. Două teme (fantasme) se repetă: singurătatea şi frica. Tânărul Ionescu se simte cumplit de singur şi înfricoşat în ţara tatălui. Este mereu împotriva timpului, contra curentului general. Aşa va rămâne până la sfârşit. Nu se simte bine în România („ce pays que je n'aimais pas, dans lequel je me sentais si mal"), vrea să plece, unii dintre prietenii săi au devenit rinoceri (o imagine care începe să-l obsedeze). „Revoluţiile" rinocerilor îl înspăimântă pur şi simplu. Câteva pagini din *Présent, Passé...* (114 şi urm.) prefigurează deja scenariul din piesa de mai târziu. Marta Petreu a urmărit circulaţia acestui simbol în textele lui Eugen Ionescu. Dovezile sunt convingătoare. Pentru el, tot ce reprezintă autoritate este semnul unei grave maladii morale. Magistraţii, poliţiştii, profesorii sunt, toţi, rinoceri. Instituţiile sunt opresive. O propoziţie anti-sartriană: „umanitatea nu există; nu există decât oameni; societatea nu există, există doar prieteni". Mai departe: „totul este urât în această ţară, totul îmi pare vulgar". Şi pentru a da un sens metafizic acestei negaţii, Ionescu scrie această propoziţie cioraniană: „lorsqu'on a la malchance d'être né". Altfel spus: *Inconvénient d'être né...*

Cine vorbeşte de nenorocul de a te naşte? Eugen Ionescu în 1940 sau Eugène Ionesco în 1967 (când îşi revede însemnările din 1940)? Nu ştim şi, la drept vorbind, nu are mare importanţă să aflăm. Starea de spirit a naratorului / scriptorului este aceeaşi. Se simte mereu „écartelé entre l'horreur de vivre et l'horreur de mourir". *Écartelement* este, iarăşi, un termen cioranian. Intră în titlul unei cărţi celebre. Cine l-a folosit întâi? Ionesco sau Cioran? Probabil Eugène Ionesco, Cioran l-a preluat şi i-a dat o dimensiune existenţială şi metafizică memorabilă. L-am putea traduce în româneşte prin formula folosită de Heliade-Rădulescu: *desmădularea*. Aşadar, tânărul sau maturul Eugen Ionescu se simte desmădulat, tras pe roată, sfâşiat între oroarea de a trăi şi frica de a muri. Jucăria unei glume proaste. Cine o face, cine

ne manipulează destinele? – întreabă, cu acea gravă inocenţă, memorialistul. „Nous sommes nées trompés", nu ştim nimic, strigăm şi nu ne aude nimeni – continuă el. „Je ne suis jamais chez-moi", lansează Ionesco. În această imensă confuzie, în această insuportabilă deznădejde cosmică apare din nou tatăl – opresor, tatăl – freudian, tare ca un taur, conformist, însoţit acum cu o femeie rea şi urâtă, celebra Lola (Eleonora) despre care am pomenit mai înainte şi despre care va mai fi vorba şi în alte confesiuni şi autoficţiuni.

Scenele din copilăria pariziană alternează în naraţiunea ionesciană cu scenele din epoca bucureşteană. În primele este mereu prezent tatăl în *calesoni* sau în pardesiu închis şi cu melon negru, totdeauna ostil, antipatic; aici, în ţara lui, tatăl este o pesoană publică. Trăieşte înconjurat de o armată de cumnaţi, cumnate, veri şi verişoare ale Lolei, femeie imposibilă. Când soţii se ceartă, armata de cumnaţi (Costică, Mitică) şi cumnate intră în acţiune, iar tatăl este înfrânt. Fiul îl părăseşte la şaptesprezece ani cu ideea că tatăl reprezintă Puterea şi că puterea este totdeauna culpabilă. „Dacă Dumnezeu vrea să-i ierte – scrie mai târziu fiul referindu-se la tatăl său şi la toţi de felul lui –, nu mă voi opune. Dar eu, eu nu pot să-l iert, nu reuşesc să uit [...], mi-au făcut atâta rău încât mi-au stricat viaţa, în ciuda a ceea ce aş putea numi succesele mele." Mărturisire tulburătoare. Dacă o traducem în alţi termeni, înţelegem că, pentru Eugène Ionesco, la originea răului se află tatăl care l-a părăsit în copilărie (pe el, pe sora lui şi pe mama lor), omul cu *calesoni* inestetici, servitor al Puterii, un mic – cum a zis – Jean-Paul Sartre de Slatina, oportunistul de serviciu al istoriei... Din cauza lui, fiul, devenind scriitor notoriu, nu mai poate accepta ideea de patrie. „Ar trebui – scrie el în 1967 – să trăim, toţi, în «diaspora». În afară de orice patrie. O singură patrie: aceea care este altceva decât patriile..." Joc de cuvinte din care deducem că un număr de complexe (cel dintâi: complexul œdipian) a provocat, prin transfer, un complex social şi identitar puternic. Din fericire, Eugène Ionesco nu ţine totdeauna seamă de el. Şi, mai ales, dincolo de patriile detestabile, există Franţa.

„Retourner en France, c'est mon seul but, désespéré" – scrie el în anii '40. Apoi, în 1967: „à cette époque, nous vivions sur le mythe de la France".

Aici, în ţara tatălui, se simte în continuare într-un „affreux exil", printre rinoceri (p. 164), înfricoşat, încolţit. Tema rinocerizării revine des în aceste însemnări, cum am semnalat deja. Nu ştim, iarăşi, dacă ele aparţin diaristului din 1940-1941, sau memorialistului din 1967. Oricum, ele înregistrează „ruptura tragică" pe care tânărul Ionescu, revenit pentru puţină vreme (doi ani) în ţara tatălui, la începutul războiului, o trăieşte. În centrul ei se află această *mutaţie*, îi zice el, pe care o observă în rândul prietenilor. Adică procesul de rinocerizare. Prietenii sunt desemnaţi cu iniţiale (I, A), greu de descifrat azi. „Je suis perdu", scrie Eugen Ionescu. „Je suis joué..." Nu are altă soluţie de salvare decât fuga. Cultura balcanică de care destinul l-a legat nu reprezintă o soluţie de salvare. Eugène Ionesco n-o acceptă, nu-i recunoaşte valoarea, nici dimensiunea europeană. „O «cultură» balcanică originală şi autentică – scrie el în 1967 – nu poate fi cu adevărat europeană; sufletul balcanic nu este nici european, nici asiatic; nu are nimic de-a face cu umanismul occidental". Dacă nu-i nici european, nici asiatic, ce este atunci sufletul / spiritul balcanic? La acest capitol, Ionesco se întâlneşte din nou cu Cioran care, şi el, se ştie, consideră că lumea balcanică este inferioară, vegetativă, necreatoare.

Nu-i o discriminare, nu-i o idee primejdioasă din toate punctele de vedere? Este, înainte de orice, o idee nedreaptă pentru că, dacă indivizii pot fi de toate felurile (buni sau răi, superiori moralmente sau intelectualiceşte sau, dimpotrivă, inferiori, detestabili), naţiunile şi culturile nu pot fi în acest mod clasificate. Transferul de complexe ajunge departe în literatura ionesciană. Tatăl detestat (monstrul în *calesoni*) ajunge să reprezinte nu numai puterea asasină şi oportunismul faţă de istorie, dar să compromită şi ideea de patrie şi, prin asimilare, ideea de cultură balcanică. Pe scurt, tatăl este răul absolut. Nici ţara tatălui nu apare mai bine în ochii fiului ofensat, tiranizat de omul mare cu *calesoni* lungi.

*

În convorbirile cu Claude Bonnefoy şi Marie-Claude Hubert, fantasma tatălui (şi, prin extindere, a exilului în spaţiul românesc) reapare sub înfăţişări ce bat, tot aşa, spre coşmar. Vorbind de copilăria sa, Eugène Ionesco aminteşte din nou de solitudinea mamei şi de suferinţele sale. „Tot ce am trăit – mărturiseşte el – lasă urme..." „Le petit homme dans sa réalité" (copilul) nu poate să uite. Când ajunge în România intră în conflict cu profesorii, literatura română nu-i este de prea mare ajutor („il n'y a pas de littérature roumaine qui m'ait influencé vraiment"[1]). De altfel, la vârsta aceea (20-25 ani), literatura nu-i pare tânărului Ionescu un lucru serios. Nici istoria literară. „Orice istorie literară, aşa cum se face, nu-i decât o istorie de portărese" – scrie el în 1966. Opera i se pare, tot acum, un fragment de viaţă. Noul este, în artă, insolenţa. Face elogiul solitudinii şi se plânge că n-a reuşit niciodată să fie singur. Solitudinea în mulţime provoacă tragicul...

În 1990, când stă de vorbă cu Marie-Claude Hubert, Eugène Ionesco este mai tolerant când e vorba de rădăcinile sale româneşti. Nu mult, doar o idee. Recunoaşte că, în afara politicii (pe care o detestă, în continuare), există „un fond comun" care-l leagă, de pildă, de Eliade şi, în genere, de lumea spirituală românească. „Sensul sacrului", de exemplu. Sau sentimentul neantului pe care îl are şi Cioran, o angoasă permanentă pe care o trăieşte şi Ionesco şi care vine de la Eminescu. Un fragment ce merită a fi reprodus: „Il y a quelque chose en lui qui ressemble beaucoup à une atitude roumaine, que résument très bien deux vers du plus grand poète roumain, Eminescu, que j'essaie de vous traduire, deux vers où le poète exprime, à travers son personnage, l'aspiration au néant. C'est une prière: «Faites que je disparaisse à tout jamais dans le néant», disent les vers d'Eminescu, d'une façon bien plus belle et bien plus violente

[1] *Cf.* Claude Bonnefoy, p. 27.

que je ne les traduis moi-même. Il y a, chez Cioran, cet appel du néant et cette peur du néant qui este mon angoisse permanente".

În fine, o filiaţie pe care Eugène Ionesco n-o contestă. Interesant este şi modul în care justifică criza morală şi metafizică din spatele volumului *Nu*. O criză, de altfel, ce poate fi observată printre rânduri. Când am scris, în 1986, despre această carte ce a părut criticilor din epocă un simplu joc, mi-am dat seama de dimensiunea metafizică a negaţiei. Iat-o confirmată acum de autor: „Pun la îndoială literatura [cu referinţă specială la *Nu*!], cuvântul, pentru că nu cred în posibilitatea de a găsi drumul adevărului. Mi-am zis atunci că este mai bine să nu faci nimic [...], să taci ca «trapiştii». Sunt atras de acest lucru, dar n-am forţa spirituală să mă retrag într-o mănăstire, deşi mi-aş fi dorit". De aici vine vidul metafizic al literaturii pe care îl condamnă mai târziu în piesele sale... Find vorba de neant, de drama incomunicării, de limbaj, apare din nou figura tatălui, numai că tatăl este, acum, personaj de literatură (personajul din *Victime du dévoir*, *Voyages chez les morts* etc.). Să-l lăsăm, deocamdată, deoparte. Acolo, în ficţiune, fiul (autorul) încearcă să comunice cu tatăl său, să se împace, să se explice... Aici, în viaţa de toate zilele, tatăl şi fiul rămân, cum spune naratorul confesiunii, învrăjbiţi până la moarte.

Cât de motivat şi de real este acest conflict ce are, repet, toate coordonatele unui conflict freudian bine pus în scenă de un fiu care se întâmplă să fie un mare dramaturg? Ce influenţă a putut avea psihanaliza asupra lui Eugène Ionesco ştiind că, în secolul XX, mulţi scriitori s-au întins singuri pe divanul psihanalizei? N-aş putea da un răspuns clar. Ar trebuie mai întâi să ştim cu exactitate cine a fost în realitate şi ce-a făcut cu adevărat în viaţă avocatul Ionescu din Slatina, dacă a fost sau nu informatorul poliţiei şi, apoi, un membru marcant al securităţii, dacă a fost simpatizant al Gărzii de Fier şi a slujit cu obedienţa pe care i-o reclamă fiul toate partidele şi toate ideologiile din epocă.

3. Un studiu genealogic despre ascendența mamei și a tatălui

O idee despre biografia reală a lui Eugen N. Ionescu, tatăl despre care a fost vorba până acum, ne putem face din studiul genealogic publicat de Marin Sorin Rădulescu în 1999[1]. Aflăm, mai întâi, că Eugen Ionescu s-a născut, nu în 1912, cum apare în mai toate enciclopediile occidentale, ci în 1909. Tatăl său, Eugen N. Ionescu, era atunci administrator al plășii Urși din județul Olt. A devenit, apoi, director al prefecturii județului. Bunicul, Nicolae Ionescu, era de fel din Beuca de Teleorman, o localitate în care avea proprietăți familia Berindei (ramura – precizează biograful – arhitectului Ion D. Berindei, bunicul istoricului Dan Berindei). Rădăcinile paterne ale dramaturgului sunt, așadar, teleormănene, ca și acelea ale lui Constantin Noica. S-a născut la Slatina pentru că tatăl său, am reținut deja, căpătase un post administrativ în capitala județului Olt. Profesiunea bunicului este incertă. Biograful, citând surse orale, avansează ideea că Nicolae Ionescu (1855-1911) ar fi fost directorul unei Școli de Artă și Meserii din Iași. Cum a ajuns în Teleorman, nu știm. Bunica paternă, Sofia N. Ionescu (1858-1911), se trăgea dintr-o familie înstărită (burgheză) din Râmnicu Sărat. Sora ei, Elena, profesoară la Școala Centrală din București, se căsătorise cu I.A. Rădulescu-Pogoneanu, elev al lui Maiorescu, cel care a publicat în anii '30 *Însemnările zilnice* (I-III) ale mentorului său. Dramaturgul se înrudea, așadar, cu această familie cunoscută în mediile intelectuale din București. Se înrudea, prin alianță, și cu Mircea Vulcănescu (mai exact cu prima soție a sociologului, Alina, fiica Pogoneștilor!). Tatăl, *l'ogre*, omul în *calesoni* lungi și cu pantofi negri, nu era un om lipsit de o instrucție superioară. Cum dovedește Mihai Sorin Rădulescu, își trecuse în 1915, la Paris, un doctorat în Drept cu o teză de 134 pagini intitulată *De la notion d'accident du travail dans la loi du 9 avril 1898*... André Le Gall – biograful francez – susține că Eugen N. Ionescu își dublează titlul de

[1] *Adevărul literar și artistic*, nr. 485, 14 septembrie 1999, pp. 3, 11.

doctor cu o altă teză susţinută la Tübingen[1]. *L'ogre*, puternic ca un taur (cum aflăm dintr-o confesiune a fiului), n-a mizat, aşadar, în ascensiunea sa socială rapidă numai pe puterea sa de adaptare (oportunismul politic)[2]. Date noi în privinţa lui Eugen N. Ionescu aduce, în ultima vreme, istoricul literar Mircea Coloşenco. El a cercetat arhivele din Bucureşti şi Slatina şi a descoperit, de pildă, din *înscrisul* nr. 246/1909 al *Registrului Stării Civile pentru născuţi al Primăriei Comunei Urbane Slatina* că, la declararea fiului Eugen-Dimitrie (născut la 13/26 noiembrie), tatăl (avocatul Eugen N. Ionescu) era, atunci, director al Prefectului Olt, iar al doilea martor – Ioan N. Ionescu – medicul veterinar al judeţului – nu era altul decât fratele său. Tot Mircea Coloşenco află că Eugen N. Ionescu trecuse examenul de licenţă la Facultatea de Drept din Bucureşti cu o teză despre *Mandatul în drept roman şi dreptul civil român*, publicată în 1902, la Tipografia Fabricii „Progresul" din Ploieşti. Peste patru ani, acelaşi Eugen N. Ionescu tipăreşte o lucrare din drept internaţional (*Cauza românească în Turcia europeană şi conflictul cu Grecia*, (1906), cu menţiunea că autorul ei este licenţiat al Facultăţii de Drept din Bucureşti, avocat, fost şef al biroului şcolilor române din străinătate în Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii publice... Când, la 27 iunie/10 iulie 1913, România declară război Bulgariei şi începe, propriu-zis, ceea ce s-a numit războiul balcanic, Eugen N. Ionescu – pe faţă, cum se zice în limbaj sportiv – publică o lucrare cu tema *Războiul din Balcani şi diferendul româno-bulgar*, punând din nou pe pagina de gardă toate titlurile sale. Nu-i singurul din familia Ioneştilor din

---

[1] Cf. André Le Gall, op. cit., p. 25.

[2] Este şi opinia biografului francez: „Eugen Ionescu [tatăl] n'est pas n'importe qui; par les emplois que ce brillant sujet occupe, jeune encore, dans la carrière préfectorale, par sa détermination à sortir du cadre étroit de la Petite Roumanie dont témoigne la recherche de titres universitaires européens, par le choix de la France et de l'Almagne comme terre d'accueil pour cette immigration intellectuelle temporaire, en ce début du XXe siècle, Eugen Ionescu fait preuve à la fois d'ardeur et de lucidité dans la construction de son avenir"... (op. cit., p. 25).

Slatina care are asemenea preocupări. Ioan N. Ionescu, veterinarul, scoate şi el două cărţi. Una – în colaborare cu Constantin Rădulescu, medicul veterinar al Judeţului Vâlcea (*Raport de mersul serviciului veterinar al Judeţului Vâlcea pe anul 1898 şi până la 1906*; 1906) şi alta ca singur autor: *Cum să ne îngrijim vitele. Conferinţe populare rostite la Cercurile Culturale din Judeţul Olt* (1913). Conferinţele vorbesc despre *nutreţuri sămănate, mortalitatea vitelor, nălbari* (meşteri în vindecarea animalelor), *brâncă-dalac-turbare, holera păsărilor* şi alte „boale" molipsitoare...

În privinţa carierei sociale şi politice a lui Eugen N. Ionescu nu avem prea multe informaţii. Se confirmă doar faptul că a lucrat, într-adevăr, o vreme la Prefectură şi că a intrat într-o lojă masonică. S-a căsătorit, întâi, cu Maria-Tereza Ipcar care, la naşterea fiului, avea 22 de ani (se născuse, aşadar, în 1887), şi cu care a avut trei copii, printre care, în afară de Eugen, viitorul dramaturg, o fiică – Marilena şi un alt băiat, Mircea, mort de meningită[1]. Avocatul părăseşte în 1916 Parisul pentru a-şi îndeplini datoriile militare (n-a făcut, totuşi, războiul, fiind reformat – susţine fiul care-l bănuie că a trişat şi de data aceasta) şi n-a mai dat, după aceea, niciun semn familiei rămase în Franţa. Thérèse crede chiar că soţul ei a murit apărându-şi ţara. Nu murise, ajunge şeful Siguranţei sub ocupaţia nemţească, în timpul guvernului Marghiloman[2], înaintează proces de divorţ şi, aducând

[1] Din foaia nr. 246 din *Registrul Stării Civile pentru Născuţi* publicată de Mircea Coloşenco reţinem câteva amănunte: a) Eugen-Dimitrie, Eugen N. Ionescu, se născuse la 13/26 noiembrie 1909, la ora opt şi jumătate dimineaţa, în casa părinţilor săi din strada Bucureşti, nr. 3, ca fiu al lui Eugen N. Ionescu, de 27 de ani; făcând scăderea necesară, deducem că tatăl se născuse în 1882. Mama (Maria Terezina Eugen N. Ionescu – cum este înregistrată) avea 22 de ani. Se născuse, dar, în 1887... Martor, în afară de Ioan N. Ionescu, fratele tatălui, a fost Dl. Orighen Carp, directorul Poliţiei din Slatina. În fine, ofiţerul stării civile care înregistrează naşterea pruncului se cheamă Bălan Vâlceleanu (*Cf.* Mircea Coloşenco, *Caiete Critice*, nr. 10-12, 2009).

[2] André Le Gall, *op. cit.*, p. 35.

dovezi false, îl obţine uşor (motivul hilar: Thérèse – soţia – părăsise domiciliul conjugal!). Se recăsătoreşte, apoi, cu Eleonora Buruiană (celebra Lola din confesiunile şi piesele dramaturgului!) şi moare în 1948. Dacă este aşa, atunci fripturistul Eugen N. Ionescu n-a avut timp să devină demnitar comunist, cum susţine fiul, pentru că de-abia în 1948 comuniştii preiau, practic, puterea în România. Biografia politică a tatălui rămâne încă un subiect de cercetare. S-ar putea ca fiul, vădit ostil, să îngroaşe mult, în chip caricatural portretul tatălui, făcând din el un simbol al necinstei şi al oportunismului.

Mai bogate sunt informaţiile aduse de genealogistul citat şi de alţi biografi ai dramaturgului privitoare la mama dramaturgului, decedată în 1936. Thérèse se căsătorise, în 1906 sau 1907, la Bucureşti cu Eugen N. Ionescu, licenţiat al Facultăţii de Drept, funcţionar atunci la Prefectura Capitalei. În 1908 ajunge secretar general la Prefectura din Slatina. Aici se naşte, la 13 noiembrie, Eugen-Dimitrie, viitorul dramaturg... Căsătoria religioasă respectase ritul ortodox. Thérèse Marie, mama scriitorului, era fiica lui Jean Ipcar, de religie protestantă. Anette – soţia lui – adoptă aceeaşi religie. O ramură a Ipcarilor a ajuns în Franţa. Mihai Sorin Rădulescu a urmărit încrengătura lor peste tot şi a ajuns la rezultate uluitoare. Bunica maternă a dramaturgului, Anette, se născuse sigur în România şi, în acte, se numeşte o dată Ioanid, altă dată Abramovici. De ce? Genealogistul explică: Ioanid este numele real. Abramovici îi vine, dacă înţeleg bine, de la numele familiei care a înfiat-o. „Se convertise sau nu la iudaism; mama ei [a Thérèsei] era sau nu evreică?" – întreabă Alexandra Laignel-Lavastine – şi tot ea răspunde: „nu se ştie". Ce se ştie sigur este faptul că Ipcarii erau, în cea mai mare parte, catolici, numărând printre ei chiar o călugăriţă, Christiane, misionară în Madagascar... Alţii deveniseră preoţi catolici în Franţa. În ascendenţa scriitorului Eugen Ionescu există, se pare, şi o rădăcină grecească. Cel puţin aşa ne spune unul dintre biografii săi. Sigur este că bunicul matern, Jean Ipcar, a avut 12 copii, Tereza (mama scriitorului) fiind a

doua născută. Se născuse la Craiova avea deci, cetăţenie română. Cei mai mulţi dintre copiii lui Jean Ipcar au îmbrăţişat cariere intelectuale: profesori, avocaţi, ingineri, dentişti... Mama lor şi-a sfârşit zilele, la 69 de ani (1933), într-o casă de retragere protestantă de lângă Paris... Ipcarii trăiesc în trib, se ajută între ei, se reunesc în chip regulat. Sabine – personaj pitoresc – are un cabinet dentar la Paris, Ulysse este electrician în Normandia, Armand – este veterinar de război (luptase la Verdun), Émile, cel mai vârstnic dintre cei 12 născuţi, conduce o centrală electrică în Tunis. Tot el ajunge consul onorific al României în Tunisia. Bunicul dramaturgului, Jean Ipcar, moare în 1924. Asupra paternităţii lui sunt oarecare dubii pentru că, rămânând văduvă, mama sa – Anne Ipcar – ar fi trăit în concubinaj cu un oarecare Emile Marin – de origine franceză după nume, aşa încât André Le Gall, de la care iau toate aceste informaţii, se întreabă dacă Jean Ipcar este, cu adevărat, fiul lui Jean Sébastien Ipcar sau al lui Émile Marin, de religie luterană?!... Cât despre originea şi religia Annei Ipcar, străbunica lui Eugen Ionescu, lucrurile sunt şi mai încurcate. Provenea dintr-o familie de evrei creştinaţi sau a trecut, prin căsătorie, la luteranism? Ea sau fiica ei, Anette, bunica dramaturgului? Biografii ezită să dea un răspuns sigur şi, la drept vorbind, adevărul nu are în aceste circumstanţe nicio importanţă. Important este că Eugen Ionescu n-a făcut niciodată caz de identitatea lui, nici în România (unde între 1935-1944 astfel de dezvăluiri puteau fi primejdioase), nici, mai târziu, în Franţa liberală şi tolerantă.

Originea misterioasă a bunicii Anette devine – se va vedea – o temă în opera confesivă şi în teatrul lui Eugène Ionesco. A fost deseori citat visul notat în *Journal en miettes:* „n-am reuşit să cunosc numele mamei bunicii mele, numele pe care îl căutam"... O temă – *căutarea identităţii* – care reapare, repet, şi în piesele sale. O temă cu deschidere spre metafizică (identitatea omului, rostul existenţei sale, imposibila problemă a morţii etc.). Ce vrea să afle, în fapt, Choubert din *Victimele datoriei,* cine este în realitate Mallod/Mallot pe care Choubert nu-l poate determina în profunzimile memoriei?

Şi ce simbolizează această misterioasă călătorie eşuată dacă nu chiar căutarea acestei identităţi? Faptele pot fi interpretate şi aşa, dar – încă o dată – cu excepţia episodului semnalat de Mihail Sebastian în *Jurnalul intim*, tânărul Eugen Ionescu nu pare a fi fost marcat, psihologic şi spiritual, din cauza problemei stricte a originii sale.

*

Mihail Sebastian spune în *Jurnal* că Tereza „a rămas evreică până la moarte când el – Eugen [fiul] – cu mâna lui a botezat-o!"... Am lămurit această chestiune în altă parte... Fiul, oricum, este ortodox şi s-a revelat a fi un spirit profund religios. Opera lui stă mărturie în acest sens. Ascendenţele sunt totdeauna încurcate şi, adesea, obscure. Interesează ce devine şi ce crede că este un creator superior, cu un sentiment metafizic aşa de puternic, ca Eugène Ionesco... Restul este genealogie şi, în marginea ei, o bogată şi adesea fascinantă literatură. Să nu părăsim încă familia Ipcar şi nici copilăria pariziană a lui Eugen Ionescu. În 1911, Thérèse şi Eugen N. Ionescu părăsesc România şi se instalează la Paris, în vederea continuării studiilor. Locuiesc la Maisons-Alfonst, apoi rue Madame (VI-lea arondisment), rue Vaugirard, rue du Théâtre, rue Blomet, rue de l'Havre[1]... Locuinţe modeste. Relaţiile cu numeroasa familie Ipcar sunt cordiale. La nevoie, familia mamei le sare în ajutor. Este amintită des, în confesiunile scriitorului, îndeosebi Tante Sabine, chirurg-stomatolog, posesoare a trei cabinete dentare în Paris. Primul ei soţ – monsieur Goton – fusese un om de viaţă. Sabine are ambiţii mari şi crede că într-o zi va ajunge un nume cunoscut şi respectat. Îi purta, se spune, o mare admiraţie lui Mussolini şi avea pentru el chiar o slăbiciune amoroasă. Când nemţii ocupă Parisul în timpul celui de-al doilea război mondial, Tante Sabine dublează afecţiunea pentru *il Duce* cu afecţiunea pentru ocupantul german. Eugène Ionesco scrie mai târziu

[1] *Cf.* André Le Gall, *op. cit.*, p. 28.

despre mătuşa sa: „Elle devint follement adepte à sa manière, folle du nazisme"[1]. După război, este pălmuită pe stradă, face o congestie cerebrală, devine afazică şi este trimisă în judecată. E achitată din motive medicale şi, eliberată, încearcă să-şi reia meseria de dentistă... Nu reuşeşte, se degradează, devine cerşetoare şi ultima oară când nepotul (Eugène Ionesco) o zăreşte pe stradă are impresia că întâlneşte „La Folle de Chaillot"... Sabine trimite nepotului său, ajuns celebru, telegrame şi scrisori afectuoase, retorice şi arată trecătorilor care vor s-o asculte fotografia unuia dintre soţii ei, Peytavi de Faugère, care-o părăsise, demult. Ea îl numeşte acum: „C'est mon Napoléon".[2]

*

Ce se întâmplă în acest lung răstimp cu Eugen Ionescu? Aflăm câte ceva din jurnalele sale: la 13 sau 14 ani revine în România, îşi face studiile liceale la „Sfântul Sava" (când începe să scrie în revista liceului), în 1928 trece examenul de bacalaureat (la Craiova?), iar în 1932 capătă diploma de licenţă în filologia modernă la Universitatea din Bucureşti. Româneşte, spune el, învaţă în ţară şi, la început, se descurcă greu, dovadă ar fi notele slabe luate la limba română în primii ani de liceu. O învaţă, totuşi, repede şi bine, probă că articolele sale din 1927-1928 sunt scrise cu vizibil talent... Despre elevul Ionescu E. Dimitrie Eugen de la Liceul „Sfântul Sava" aflăm câte ceva din fragmentele unui jurnal intim publicate în 1968 în *România literară* (an I, nr. 1, joi 8 oct.) de un fost coleg de şcoală, Emanuel Vidraşcu. Acesta mărturiseşte că a fost coleg de bancă şi prieten la cataramă cu viitorul dramaturg. Erau porecliţi, zice Emanuel Vidraşcu, Oreste şi Pilade. Elevul Ionescu Eugen este turbulent („un agent al dezordinii în orele de curs") şi grimasele, parodiile lui sunt irezistibile. Un profesor, Octav Lugojanu, exasperat de

[1] *Apud* André Le Gall, *op. cit.*, p. 248.

[2] *Cf.* André Le Gall, *op. cit.*, p. 248.

zgomotul din clasă, ar fi confiscat un text rimat scris de elevul Ionescu, text cam licenţios, mărturiseşte memorialistul... Profesorul, înţelept, nu l-a pedepsit pe insurgent, dar l-a sfătuit să-şi valorifice talentul satiric în afara orelor de curs. În 1927, în clasa a VII-a, Eugen Ionescu scrie, în extemporalul dat la istorie, următoarele şase rânduri despre Napoleon I: „Napoleon a fost trădător al Revoluţiei Franceze; Napoleon a fost uzurpator al suveranităţii poporului; Napoleon a fost un războinic orgolios şi sângeros; Napoleon a fost asasinul unui milion de francezi; Napoleon a fost o calamitate a istoriei; Napoleon nu merită decât cinci rânduri în istorie".

Profesorul de istorie, Ioan Floru, este indignat, dar nu cine ştie ce din moment ce nu-l pedepseşte, nici el, pe elevul insolent... Când este scos la lecţia de chimie, elevul Eugen Ionescu are faţa boţită de nesomn... Profesorul, ironic, îi zice că înfăţişarea inestetică se datorează, probabil, studiului aprofundat: „cred că azi ştii lecţia pentru că văd că ai studiat toată noaptea"... Răspunsul elevului este însă decepţionant şi, atunci, profesorul revine cu o remarcă mai precisă: „se pare totuşi că n-ai studiat astă-noapte"... Şcolarul nu se lasă şi, negând evidenţă, dă următoarea explicaţie arogantă: „Balzac a studiat sufletul uman, Dostoievski şi Proust sufletul uman patologic, iar eu studiez sufletul uman degradat, parcurgând lupanarele şi luând interviuri femeilor depravate"... Explicaţia reuşeşte să-l irite pe blajinul profesor de fizico-chimice şi, ofensat, interzice elevului obraznic să nu mai intre la orele sale... Intervine însă directorul – mai tolerant – şi elevului Ionescu E. Eugen i se ridică pedeapsa...

Elevul nu iubeşte, aflăm, gramatica şi nu are relaţii bune cu profesorul de latină, pe nume Andrei Marin... Îi place poezia (scrie el însuşi versuri) şi, după cât ne spune colegul său de bancă, Eugen Ionescu recită versuri de Eminescu şi Bacovia. Preferă acum – aflăm din aceeaşi sursă – pe Arghezi, Blaga şi Anatole France. Este un adolescent vesel, are simţul umorului şi, în recreaţie, se duce la catedră şi dă spectacole mimice care provoacă ilaritate în clasă. În discuţiile cu colegii, este tranşant şi sarcastic. Stările de euforie sunt

urmate, uneori, de stări depresive, ceea ce se vede, mai târziu, şi în literatura lui eseistică...

Emanuel Vidraşcu publică şi un fragment din jurnalul intim pe care l-a ţinut elevul Eugen Ionescu. Memorialistul nu dă informaţii privind proveniența acestor pagini confesive şi nu aduce niciun argument pentru a dovedi autenticitatea acestui jurnal în afară de un facsimil după o pagină din aceste însemnări juvenile. Facsimilul este totuşi o dovadă că nu-i vorba de o mistificaţie. Aşa că jurnalul intim poate fi consultat. Ce aflăm din el? Aflăm, întâi, că diaristul are nevoie de încredere morală în sine şi îşi propune să dea deoparte din fiinţa lui interioară „pesimismul de plumb" care-l copleşeşte. Îi este frică de stafii şi are un sentiment de dezolare când priveşte stelele pierdute în imensitatea cerului. Face socoteli aritmetice şi constată că el este mărunt şi singur, iar stelele sunt miliarde şi că de la el (care are doar un metru şaizeci înălţime) până la stele sunt miliarde de kilometri... Este înfricoşat de aceste disproporţii uriaşe, se simte paralizat, apoi ajunge la concluzia că gândirea lui e nespirituală, deci falsă. Îşi propune să judece mai drept, pozitiv: „eu sunt un om, eu sunt o lume, eu sunt o putere"...

În altă dimineaţă constată că timpul trece implacabil şi din această pricină are sentimentul unui condamnat la moarte care trebuie să meargă la spânzurătoare. Cum va putea suporta lumea mizerabilă din afară care, pentru el, este „ca o moarte"? O lume de „o urâţenie săracă, palidă, goală, o urâţenie limpede şi fără expresie"?! Totu-i pare tânărului diarist un decor gol şi stupid... Pe scurt, un decor bacovian, un imens gol istoric...

Acceaşi viziune despre lume are, aflăm din jurnal, şi colegul de bancă M.M., altul deci decât mai sus citatul Emanuel Vidraşcu sau poate este acelaşi sub un nume conspirativ, cum fac adesea adolescenţii!?... Împreună, consideră că lumea este o „ruşine", o „pedeapsă" şi în sufletul lor este o cumplită îndoială. Au totuşi dorinţa de a trăi şi cred cu ardoare că vor deveni mari poeţi. E.I. este convins, încă de acum, că este genial („fusese o vreme în liceu când mă

credeam genial") şi aceeaşi idee are şi colegul M.M.: „Ne întărea credinţa în genialitatea noastră faptul că în cărţile pe care le citeam ne întâlneam cu propriile noastre probleme – lucru ce nu e de mirare, deoarece toţi oamenii îşi pun, filosofic sau empiric, rudimentar sau subtil – în mod natural, aceleaşi întrebări, dar care atunci ne păreau a fi dovada sigură a superiorităţii noastre asupra celor din jurul nostru".

Şcolarul E.I. şi colegul său de bancă M.M. sunt de părere că profesorii predau doar buchea cărţii, iar colegii de clasă joacă fotbal, vorbesc urât, emană gaze şi fac haz de această indecenţă... Ei, mai filosofi, mai profunzi, îşi pun marile probleme şi se gândesc la moarte. E.I., oricum, e chinuit de ideea morţii şi are sentimentul că viaţa lui spirituală stă, încă din adolescenţă, sub steaua nimicniciei universale. Notează în jurnal aceste gânduri negre: „A fi chinuit de teama morţii, de sentimentul micimii omeneşti; a rămâne copleşit, înmărmurit de numărul nesfârşit al stelelor, de imensitatea spaţiilor, a şti că materia e o aparenţă, că viaţa e o pedeapsă, a te simţi cufundat, pierdut în infinitul mare, uluit de infinitul mic, a crede că poate nu eşti măcar o unitate, cu atât mai puţin o personalitate – lumea întreagă şi tu însuţi nefiind decât un număr infinit de sisteme planetare microscomice – şi că eşti alcătuit din goluri, iată banalităţile ce ne păreau totuşi a fi singurele semne de nobleţe spirituală. Dacă sunt şi azi predispus la înfrângeri, dacă sunt inapt pentru victorie, pentru entuziasme, pentru orice este credinţă în puterile creatoare ale umanităţii, aceasta se datorează, desigur, faptului că viaţa mea intelectuală a început în adolescenţă sub steaua nimicniciei universale a morţii, a individului pierdut ca un bob de nisip în nesfârşitul lumilor. Iar mândria că sufăr pentru lucruri înalte şi sentimentul superiorităţii mele asupra oamenilor de sută [sic], se prăbuşiră, de altfel, la primele lovituri ale vieţii".

Gândurile adolescente sunt în concordanţă cu gândurile tânărului eseist de mai târziu, terorizat, cum se ştie, de problemele existenţei. „Golul" bacovian revine în galop după scurte momente de jubilaţie sau de lene spirituală.

Adolescentul E.I. scrie versuri proaste (le consideră astfel) şi are impresia că totul este „un caraghiozlâc nelămurit", că lumea este echivalentul morţii şi că el, care suferă pentru lucruri înalte şi este un „ins dăruit", se prăbuşeşte. Traduce această jale interioară în jurnalul intim: „De atunci am, poate, această intuiţie a şubrezeniei universului, a putreziciunii, a lavei. Oamenii îmi par făpturi de noroi, de ape puturoase, de lavă, de smoală. Sunt, ades, stăpânit de teama că totul poate, odată, să alunece, lumea să se înmoaie, să se diformeze [...]. Dar sub cerul blând ca un surâs, îmi simţii chipul mângâiat de degetele de fată ale soarelui. O înduioşare, o înmuiere mă cuprinseră, o împăcare lăuntrică cu lucrurile mă încălzi. Avui deodată intuiţia că lumea suferă şi, devenind de o sensibilitate îngrijorătoare, participam la durerea ierburilor şi a pietrelor. Nu pricep bine prin ce proces de sentimentalizare ajunsei la asta, dar faptul este desigur cunoscut în psihologia adolescenţei. Destul că omul sceptic şi rău, cum mă credeam, deveni dintr-o dată de o bunătate ireală şi absurdă, de o plinătate a dragostei care iradia asupra lumii. Mi se păruse că, aşa singur cum eram, înduioşam cerul. Rămăsei mai multă vreme într-o stare de înlăcrimare, pe care o considerai vecină cu starea de genialitate, cu nasul roşu, mai roşu de atâta elevaţie, spre admiraţia lui M.M. şi ironia celorlalţi. Dar mă uimi, şi apoi mă copleşi de tristeţe, faptul de neînţeles că poeziile scrise sub puterea acelei emoţii fură şi ele respinse de reviste, fără niciun comentariu la «Poşta redacţiei». Oricum, acea moale înduioşare pe care o numeam şi o credeam a fi participare la suferinţa universului mă stăpâneşte, sub diferite chipuri, şi astăzi – din ce în ce mai puţin însă, căci simt cum vârsta mă împietreşte treptat. E cert că aveam o mistică a «suferinţei universale», care – în realitate – nu era decât o amplificare a milei ce-mi purtam mie însumi. Şi fu un moment care îmi păru atât de trist, încât şi azi, când mi-l amintesc, mă cuprinde amărăciunea, deznădejdea: momentul suprem al renunţării la mine însumi; al renunţării de a ne minţi pe noi înşine; sau, poate, al renunţării de a mai dori, al pierderii puterii de a mai dori. Poate că dacă am fi avut

puterea de a crede nețărmurit în noi, deveneam ceea ce am fi crezut că suntem. Dar luciditatea şi spiritul critic nu sunt decât darurile searbede ale mediocrilor. Luciditatea este, adesea, lumina încăperilor sărace; şi spiritul critic, spiritul de neîncredere. Un dezgust adânc mă cuprinsese, o oboseală de sfârşit care luase, nu ştiu cum, chipul resemnării şi al liniştii. Avui, măcar, curajul de a voi să văd, de a voi să recunosc iremediabilul. Şi acum, când vreau să povestesc lucrurile acestea, parcă aş ridica munţii. De atunci înţelesei că viaţa mea nu mai are nicio justificare, îmi dădui seama, îndrăznii să-mi dau seama că sunt o cârpă, un bun de nimica, un om ca toţi ceilalţi".

În fine, adolescentul sceptic şi rău are şi clipe mai luminoase. Nu prea lungi şi nici profunde. Serile coboară încet în oraşul în care trăieşte şi atunci personajul nostru, june şi foarte nefericit, are din nou sentimentul dezastrelor. Serile, nu se ştie de ce, îi fac rău: „în ele sunt toate sfârşiturile, toate morţile; amurgul este pentru mine o ciudată aurora a lucidităţii dezastrelor; conştiinţa mi-e clară la miez de noapte; nu mă pot apleca asupra vreunui colţ cât de cât întunecos al sufletului meu fără să se lumineze, nemilos, toată mizeria ce o adăposteşte; zbaterea, alergările, soarele, bucuria de a vedea soarele – nu-mi dau răgazul să văd ce e în mine; dar seara şi noaptea mă înspăimântă". N-ar vrea să moară în amurg pentru că, explică el, ar coborî de două ori în abis. „Mă îmbolnăvesc serile", zice el. M.M. are, se pare, altă părere. Este nostalgic, *matein*, vorbeşte de amurgurile mistice din alt veac, pare un Paşadia rătăcit în anii '20 într-un Bucureşti misterios. Diaristul nu acceptă această viziune mateină, el caută explicaţii noi pentru a detesta serile şi le află: „murisem [...] într-un amurg asasinat de o ceată de conspiratori"...

Fragmentul de jurnal se opreşte aici. Nu ştim, repet, când a fost scris şi în ce circumstanţe l-a primit şi l-a păstrat cel ce-l publică acum (1968). Bănuim că este totuşi autentic pentru că, în 1968, dramaturgul, care trăia la Paris şi avea 59 de ani, putea afla de publicarea acestor însemnări vechi şi ar fi putut contesta veridicitatea lor...

Ce aflăm din ele? Nu mult, dar aflăm, totuşi, ceva din grijile şi fantasmele adolescentului Eugen Ionescu. Le putem rezuma astfel:

1) e pesimist („un pesimism de plumb", bacovian), e hărţuit de spaime, se îndoieşte de toate, imensitatea universului îl dezolează, lumea-i pare şubrezită, vulnerabilă, iar omul îi pare a fi un produs al materiilor joase, „puturoase"...;

2) se crede genial şi se teme cumplit de moarte;

3) nu iubeşte amurgurile din motive imprecise şi, din când în când, se sentimentalizează. Priveşte cu neîncredere indivizii pe care-i întâlneşte pe stradă: „ce comedie, ce comedie!";

4) are un coleg, M.M., cu care peripatetizează; desprins parcă din *Craii de Curtea-Veche*, acesta iubeşte serile mistice şi caută în urbea lor semnele unei alte lumi şi ale altei istorii... De demult, mai dă dămult – ar zice I.L. Caragiale...;

5) în fine, liceanul Eugen Ionescu este uneori mai puţin crunt faţă de nemernicia şi faţă de caraghioslâcul lumii şi atunci se înduioşează, leneveşte, suferă şi scrie versuri pe care revistele refuză să le publice. Motiv să cadă din nou în starea de dezgust... Încă o dată: psihologia adolescentului de la „Sava" basculează între credinţa în genialitatea lui şi „o silă nemărginită" faţă de lumea din afară, silă combinată cu o mistică a suferinţei universale... Eugen Ionescu nu-i foarte original în această privinţă. Orice adolescent care scrie se crede genial şi, detestând contingentul, îmbrăţişează patetic şi mistic problemele mari ale universului. E vechea ecuaţie romantică... Să recunoaştem că adolescentul Eugen Ionescu notează cu talent aceste fantasme. Jurnalul său intim anunţă un talent autentic de scriitor. Inclusiv talentul unui diarist care ştie să pună ideile în pagină şi să însumeze în confesiune „epicismul interior" pe care îl va recomanda mai târziu, atunci când va vorbi de condiţia jurnalului intim.

*

În privința anilor de studii (în școlile românești) au apărut în ultima vreme informații inedite. Mircea Coloșenco[1] a cercetat în arhive și a descoperit următoarele: a) un proces-verbal semnat în iunie 1924 de șase profesori privind situația școlară a celor 60 de elevi din clasa a III-a; procesul-verbal este completat în toamnă cu lista elevilor care au trecut examenul de corigență; printre ei se află și elevul Ionescu E. Dimitrie Eugen, corigent la germană și matematică; b) în clasa a IV-a (anul școlar 1924-1925), elevul Ionescu învață mai bine, dovadă faptul că în matricola școlară este înregistrat în iunie, în rubrica *promovat*, cu media generală 6,75; este foarte bun la franceză și istorie (nota 10), modest de tot (6 și 5) la celelalte obiecte; matricola menționează, de asemenea, că elevul a avut o frecvență regulată și că „forma exterioară" a fost îngrijită; c) în anul școlar următor (1925-1926). Ionescu E. Dimitrie Eugen, clasa a V-a clasică, promovează în iunie cu o medie puțin mai mică (6, 43): are 9 la franceză, 8,67 la română, 8,17 la matematică, în rest la limită; din notele din timpul anului deducem că avusese mari dificultăți la latină și germană; nici la purtare nu excelează (e notat acum cu 6); d) în clasa a VI-a, secția clasică, (1925-1926), elevul Ionescu rămâne corigent la latină și elină, iar în toamnă trece cu 6 și, respectiv, 5; se ține bine, în continuare, la franceză (9) și română (8,17); nu excelează la celelalte materii, nici la frecvență; e) clasele a VII-a și a VIII-a le va urma, după unele informații, la Craiova; aici trece și examenul de bacalaureat; vom vedea, pe măsură ce vor fi cercetate foile matricole, cu ce performanțe...

Cert este că, trecând în școala românească, elevul Eugen Ionescu are dificultăți, nu atât la limba română, cum spune el în confesiunile de mai târziu, cât la celelalte materii... Nu-i un elev strălucit, oricum, este mai degrabă în coada clasei și genialitatea de care se suspectează este, deocamdată,

[1] *Caiete critice*, nr. 11-12, 2009.

neîntemeiată... Există totuşi semne că adolescentul corigent la elină şi latină are o vocaţie intelectuală autentică într-un domeniu care nu se predă în şcoală: literatura eseistică. Aceste semne apar în cronicele plastice şi cronicele literare pe care începe să le publice, în ultimele clase, în revista liceului. Ele arată un comentator cu opinii ferme, chiar dacă nu totdeauna drepte, şi cu un limbaj de-o surprinzătoare coerenţă şi plasticitate. Leneşul şi mimul clasei anunţă deja un talent remarcabil de critic impresionist... Locuieşte la început în familia tatălui (cu celebra Eleonora şi fraţii ei Mitică şi Costică), apoi se desparte de tatăl asupritor, în condiţiile cunoscute cu nu mai puţin celebra propoziţie: „J'ai bien l'honneur de vous saluer, monsieur". Propoziţie ce ne-a parvenit în franţuzeşte. Este numit, după încheierea studiilor universitare, profesor de franceză la Cernavodă, apoi la Liceul de Băieţi din Oltenita, în 1936 este profesor la Seminarul Ortodox de la Curtea de Argeş, după Crăciun (1936) ajunge la Seminarul din Bucureşti, nu stă mult nici aici căci dosarele poliţiei[1] consemnează prezenţa lui, ca profesor, la Liceul „Gh. Lazăr" şi Colegiul „Sfântul Sava". Între 1937-1938, lucrează ca şef se serviciu la Ministerul Educaţiei. În 1936 se căsătoreşte, este o vreme funcţionar la Ministerul Educaţiei, iar în 1938 primeşte o bursă pentru a-şi pregăti doctoratul în Franţa. Urmând tradiţia românească, n-o va scrie niciodată. Mama este, în acest timp, funcţionară la

[1] *Cf.* Stelian Tănase, *Avangarda şi Securitatea*, Polirom, Iaţi, 2008. De aici aflăm că Eugen Ionescu se numea, în scriptele poliţiei (şi, evident, în registrul stării civile), Eugen-Dimitrie Ionescu şi că mama Rodicăi Burileanu, soţia lui Eugen Ionescu, se numea înainte de căsătorie Ana Cohn. În fine, poliţia înregistrează faptul că secretarul de presă de la Vichy era „diurnist" (primea adică *diurnă*) şi că, în noiembrie 1945, cere viză de intrare în ţară şi trei locuri în avion, apoi renunţă, iar în 4 febr. 1946 anunţă Ministerul Afacerilor Externe că nu se poate întoarce în ţară din pricina copilului său bolnav şi netransportabil. Poliţia română este la curent, desigur, şi cu faptul că Eugen Ionescu este judecat şi condamnat la 28 mai 1946 de Parchetul Curţii Marţiale pentru ofensă adusă armatei române.

Banca Națională a României, iar fiul debutează cu poeme (*Elegii pentru o ființă mică*) pe care, mai târziu, le va nega („très mauvais, vraiment lamentable" – spune el lui Claude Bonnefoy). Notorietatea în literatura română și-o câștigă cu articolele sale războinice...

*

Ne întoarcem, acum, la relațiile cu tatăl detestabil în viziunea fiului, devenit între timp scriitor celebru, mereu în opoziție cu instituțiile, puterile, autoritățile statului. Confesiunile sale sunt importante și trebuie luate în seamă. Ele impun un personaj (tatăl) și un narator (fiul) care-l fixează într-un tablou sumbru de familie și într-o mentalitate colectivă (balcanică, românească, pe scurt: *țara tatălui*). Miza acestei substituiri este sinceritatea. Eugène Ionesco pune toate cărțile pe masă, recunoaște totul, chiar și faptul că, din pricina tatălui, scrie pagini dure împotriva culturii și țării în care s-a născut. Cât de dure și cât de verosimile literar? Aceasta este o altă chestiune. Din fericire, fiind vorba de idei și de ficțiunea ideilor, judecarea lor este mai simplă. Biografiile creatorilor sunt totdeauna complicate și, până la urmă, secrete, chiar și acelea care par liniare și lipsite de mari traume din două motive cel puțin: 1) pentru că nu știm chiar totul despre biografia omului social (*le moi biographique*) și 2) pentru că, într-o reconstituire de tip pozitivist, bazată pe documente, confesiuni, autoconfesiuni etc., biografia creatorului (*le moi profond*) este ocultată. Eugen Ionescu și-a creat, oricum, una în care, când e vorba de răul din afară (răul istoriei), își scoate mereu capul dintre rânduri fantasma tatălui intolerant, oportunist, detestabil... Încă puțin și el ar fi căpătat dimensiunile unui rău metafizic, inconturnabil.

Cum am semnalat deja, paradoxul este că, devenit la rândul lui tată, fiul (Eugène Ionesco) reabilitează prin comportamentul și opera sa instituția putredă a paternității. Elegiile și povestirile pe care le-a scris pentru ființele mici arată o uriașă putere de afecțiune și un sens remarcabil al

inefabilelor lumii. Fiul impune pe această cale o altă fantasmă decât cea care populează literatura psihanalitică şi, cum s-a putut deduce, fantasma care domină propria-i biografie.

X

Romanul familial în „Victimes du devoir" şi „Voyages chez les morts"

„Cred prea mult în mitul psihanalizei?"
Journal en miettes
(1967)

„Père, nous ne nous sommes jamais compris... Peux-tu encore m'entendre? Je t'obéirai, pardonne-nous, nous t'avons pardonné... Montre ton visage! [...] À quoi sert la vengeance? C'est toujours le vengeur qui souffre. M'entends-tu? Découvre ton visage... Donne-moi la main. Nous aurions pu être de bons copains [...]. Regarde-moi, regarde. Je te ressemble [...]. J'ai tous tes défauts [...]. Même si tu me pardonnais, jamais je ne pourrais me pardonner à moi-même!"
Victimes du devoir

„Adesea, pentru mine, teatrul – al meu oricum – este o confesiune –, încerc să proiectez pe scenă o dramă interioară de neînţeles pentru mine", scrie Eugène Ionesco în *Notes et contre-notes.* Dacă este aşa, atunci nu-i fără rost să urmărim acest conflict de tip œdipian în opera sa dramatică. O temă care revine, de altfel, în mai toate comentariile critice. Marta Petreu n-o ratează nici ea în studiul citat. *Romanul familial,* cum îi spun criticii din sfera psihanalizei, adică relaţia tată – mamă – fiu, apare în *Victimes du devoir* în termeni foarte expliciţi, apoi în *Voyages chez les morts* şi în alte piese. Dramaturgul recunoaşte caracterul lor autobiografic. „C'est une

confession, zice el despre *Victimes du devoir*, în convorbirea cu Marie-Claude Hubert. C'est mon père qui voulait se quereller avec ma mère au point qu'elle a voulu se suicider [...]. Et puis il y a le conflit avec mon père. En même temps, je ne l'aimais pas et en même temps je l'aimais, je voulais me rèconcilier avec lui". Surprinzătoare mărturisire! *Nu-l iubeam, dar în acelaşi timp îl iubeam şi voiam să mă împac cu el...* Aşa ceva Eugène Ionescu n-a mai spus niciodată.

Întrebarea este dacă se referă la tatăl din ficţiune (*Victimes du devoir*) sau la tatăl real, *l'ogre în calesoni*... Nu ştim cu precizie. Oricum, o nuanţă inedită în această mitologie în care domină tatăl falic, tatăl œdipian al psihanaliştilor: tatăl încearcă să se justifice, fiul încearcă să-l înţeleagă şi să-l ierte, fără să reuşească nici unul, nici altul. Încă o dată: în piesă (doar în piesă), prin bunăvoinţa autorului şi prin inteligenţa lui creatoare sau (sau şi) prin îmbunarea fiului care a obosit să-şi culpabilizeze tatăl real, monstrul în *calesoni* lungi şi cu imensul *rasoir* în mână? Iarăşi nu putem răspunde. Sigur este că piesa *Victimele datoriei* are o rădăcină autobiografică. Mărturiseşte în acest sens, în câteva rânduri, chiar dramaturgul. De pildă, într-o scrisoare către Gabriel Marcel: „Şi totuşi această piesă este autobiografică [...], am pus tot sufletul meu în dialogul dintre tată şi fiu – acolo unde povestesc propriul conflict. Eu eram fiul, bineînţeles". Precizare suspectă pentru un scriitor modern care l-a citit bine pe Proust şi ştie că *eul biografic* nu are nimic de-a face cu *eul creator*. Ionesco încalcă şi în acest caz regulile acceptate...

Să vedem cu ce efect. Piesa, intitulată *pseudo-dramă*, porneşte de la o povestire scrisă în 1952 (cu excepţia sfârşitului care ar fi fost scris în 1953[1], şi inclusă în volumul *La Photo du colonel* (1962). A fost pusă pe scenă în 1953 de Jacques Mauclair şi a fost primită cu rezerve de criticii dramatici ai momentului. Cel mai cunoscut dintre ei, Jean-Jacques Gautier, o consideră o „istorie de nebuni" pe care, zice cu ironie, o

[1] *Cf.* Eugène Ionesco: *Théâtre complet*, édition présentée et annotée par Emmanuel Jacquart, Gallimard, 1991.

acceptă cu condiţia să fie scurtă. Ceea ce Eugène Ionesco n-ar fi reuşit: „Nu ezită să ne sufoce cu o imensă plictiseală timp de trei sferturi de oră care mi s-au părut mai lungi decât trei zile de vară şi trei zile de iarnă"[1]. Alţi comentatori, mai toleranţi, descoperă în *Victimele datoriei* o temă kafkiană, idee întărită şi de autor care spune că a transpus în piesă „îndoielile mele, angoasele profunde, antagonismele". Pe unele dintre ele, adevărat, le-a relatat şi în naraţiunile confesive.

Dar să vedem despre ce este vorba în pseudo-drama care l-a plictisit atât de tare pe Jean-Jacques Gautier şi l-a exasperat pe Robert Kemp prin *freudismul ei impetuos*, iar, sub raport estetic, „strictement égal à zero". Choubert aşezat pe fotoliu citeşte ziarul, ca şi Domnul Smith din *Englezeşte fără profesor*, în timp ce Madeleine, consoarta, repară ciorapii. Curioasă, Madeleine întreabă ce mai spun gazetele, iar Choubert, întocmai ca vechea noastră cunoştinţă, Conu Leonida, face un raport succint al temelor, reflectând filosofic că, din pricina nervozităţii timpului, omul modern şi-a pierdut seninătatea de altădată. Deschidere cunoscută. Atenţia se centrează în cele din urmă asupra unui comunicat al guvernului privind ieşirea din criza economică, dezechilibrul spiritual şi, în genere, un comunicat care anunţă o metodă radicală de a depăşi tensiunile, conflictele existenţei. Terapeutica supremă preconizată de Administraţie se cheamă *le détachement-système*. Administraţia înseamnă, aici, Guvernul lui Conu Leonida. Madeleine ascultă cu evlavie recomandarea Administraţiei şi crede mistic în binefacerile legii (mistică, iarăşi, cunoscută şi de personajele lui I.L. Caragiale). Totul se desfăşoară pe un fond de ironie tipic ionesciană. La suprafaţa textului nu aflăm decât banalitatea gravă (prea gravă şi, prin aceasta, suspectă) a frazelor goale, automatismul gândirii şi, în acest timp, în adânc frazele încep să sugereze altceva.

De la *le détachement* şi mistica legilor bune, discuţia evoluează spre teatrul realist şi poliţist. Madeleine are şi în

[1] *Notice*, ed. cit., p. 1560.

acest domeniu idei sigure, una dintre ele fiind aceea că asupra teatrului trebuie să decidă persoanele autorizate. Din nou respectul faţă de legi, din nou sugestia că aceşti indivizi cred cu sfinţenie în autoritatea instituţiilor sau a indivizilor instituţionalizaţi. Apare un Poliţist grăbit (graba este, iarăşi, un atribut al tipologiei caragialeşti!) care caută pe un oarecare Mallot sau Mallod. Poliţistul este la curent cu politica privitoare la „le détachement-système" şi are de asemenea idei despre arta dramatică revoluţionară. Ce urmează în piesă este, întâi, o fabulă (coborârea în trecut, călătoria lui Choubert spre profunzimile memoriei în căutarea misteriosului Mallot sau Mallod!) şi, paralel, o lungă discuţie despre „teatrul iraţionalist"... Coborâre terorizantă, călătorie iniţiatică, căutare imprecisă. Cine este Mallot? Nimeni nu poate să spună, nici chiar Poliţistul care reprezintă autoritatea şi face teoria datoriei împlinite. Personajele îşi schimbă de mai multe ori identitatea şi rolurile în timpul acestei simbolice *coborâri.* Identitatea şi vârsta. Poliţistul ia locul lui Choubert şi se ceartă cu Madeleine care are sentimentul că este neglijată, în fine, Choubert redevine copil şi asistă la disputa dintre mamă şi tatăl, aspru şi egoist; tatăl ia înfăţişarea Poliţistului, Madeleine este ba Mama eroului, ba soţia lui pierdută în negurile unei existenţe în care toate se amestecă şi se metamorfozează.

În această parabolă în care regula unităţii timpului şi spaţiului este deliberat nerespectată are loc întâlnirea dintre Tată şi Fiu. Este singura scenă care interesează studiul de faţă. Fiul (Choubert) se adresează Tatălui (Poliţistul) în prezenţa Mamei (Madeleine) care-şi îndeamnă fiul la supunere şi iertare. „E timpul remuşcărilor, penitenţei, trebuie să fim buni" – clamează ea. Choubert se supune şi încearcă să se explice: „Père, nous ne nous sommes jamais compris... Peux-tu encore m'entendre? Je t'obéirai, pardonne-nous, nous t'avons pardonné... Montre ton visage. Tu étais dur, tu n'étais pas trop méchant. [...] Je haïssais ta violence, ton égoïsme. Je n'ai pas eu de pitié pour tes faiblesses. Tu me frappé beaucoup plus fort. C'est mon mépris qui t'a tué. N'est-ce pas?

Écoute... Je devrais venger ma mère... Je le devais... Où était mon devoir? [...] Faisons la paix! Faisons la paix! Donne-moi la main [...]. J'ai tous tes défauts"... Un discurs al penitenţei, într-adevăr. Fiul se culpabilitează, fiul a preluat identitatea (şi păcatele) tatălui, fiul vrea, în fine, să se împace cu tatăl său şi vrea să vadă chipul tatălui (detaliu ce apare, să nu uităm, şi în jurnalul autorului!), dar chipul nu apare nici acum. Se aude doar vocea lui care, amănunt iarăşi de luat în seamă, este asemănătoare cu vocea Poliţistului.

Tatăl (Poliţistul) are propriul discurs autobiografic şi moral. Un discurs justificativ curios: a fost reprezentantul unei case de comerţ, a devenit apoi soldat, a trăit mereu într-o stare de mânie, a luat parte la război şi a omorât mii de soldaţi duşmani, bătrâni, copii, femei; el ura omul şi voia să dinamiteze planeta. Tatăl este, aşadar, un anarhist, un individ violent, certat cu umanitatea. Naşterea fiului l-a împăcat cu lumea: „Am iertat lumea – din dragoste pentru tine".

Numai că fiul i-a răsplătit iubirea prin dispreţ şi ură. Împăcarea nu-i, aşadar, posibilă. Redevenit Choubert, fiul coboară în întunericul memoriei şi nu-l află, bineînţeles, pe Mallot. Apare un Nicolas, specialist şi el în teatru, şi dezbaterea despre teatrul iraţionalist se încheie cu un asasinat (Nicolas d'Eu ucide pe Poliţist) şi o nouă schimbare de roluri şi identităţi: Nicolas ia locul Poliţistului şi se substituie lui Choubert...

Teroarea continuă, la fel spectacolul metamorfozelor... Poliţistul moare strigând: „Sunt o victimă a datoriei", Madeleine se alătură, bineînţeles, lui Nicolas, iar Nicolas preia sarcinile Poliţistului: „O să vi-l găsesc pe Mallot". Pe sărmanul Choubert îl aşteaptă, în continuare, zile grele. „Nu vreau să reîncep", protestează el, spre iritarea Madeleinei care îl îndeamnă la obedienţă: „Ce înseamnă – zice ea – aceste maniere? Ar trebui să-ţi fie ruşine". Choubert este – sugerează morala acestei complicate parabole kafkiene – adevărata victimă a datoriei. Mai precis: victima victimelor datoriei: victima Poliţistului, a oportunistei Madeleine, a lui Nicolas şi, în cele din urmă, a lui însuşi. El se caută, în fond,

pe sine şi nu se găseşte. Nu cumva misteriosul Mallot sau Mallod este chiar el însuşi, Choubert? Căutându-l pe Mallot, Choubert îşi retrăieşte în sens invers viaţa: dinspre maturitate spre copilărie şi, în această întoarcere simbolică, toate se amestecă. Un univers întors, un univers de metamorfoze. Drumul prin memorie este un drum prin întuneric, întrerupt din când în când de apariţia unei lumini. E lumina copilăriei, simbol ce se repetă în opera lui Eugène Ionesco: „Cetatea radioasă"...

Revin la rolul Tatălui în această pseudo-dramă sau psiho-dramă autobiografică. Apărut sub chipul (vocea) Poliţistului, Tatăl reprezintă, cum precizează chiar autorul[1], „conştiinţa socială, paznicul societăţii", pe scurt: Autoritatea, Puterea, Administraţia care impun, acum, „le détachement – système" şi caută pe necunoscutul Mallot... Este tatăl cunoscut din opera (şi din biografia) ionesciană: *Arhetipul*, zice corect Emmanuel Jacquart, arhetip cu mai multe feţe, reprezentantul necondiţionat al legii, anchetatorul de serviciu. Autorul face din el şi un simbol al conservatorismului în artă: Poliţistul apără logica aristotelică (regulile în teatru), în timp ce Nicolas d'Eu, bazat pe teoria lui Lupasco din *Logique et contradiction*, vrea să revoluţioneze arta dramatică, promovând principiul *contradicţiei în noncontradicţie*... Eliminându-l, revoluţionarul Nicolas ia locul Poliţistului, devine omul Puterii, anchetatorul care va prelua cazul Mallot. Cu alte vorbe, cazul lui Choubert, eterna (şi reala) victimă a acestei nesfârşite anchete. Fiul nu are şansa să se înţeleagă cu Tatăl, simbolul Autorităţii inflexibile, simbolul multiplu al opresiunii şi imobilităţii, de la artă la relaţiile din interiorul familiei.

Romanul freudian al familiei continuă sub măşti diferite: în toate situaţiile, Fiul pierde şi rămâne singur în faţă cu despotismul Părintelui torţionar. Suspect este în *Victimele datoriei* rolul mamei, amantei, soţiei infidele şi oportuniste. Ea este, în toate împrejurările, de partea Puterii. Morala ei se bazează pe obedienţă. Ultima ei replică, adresată lui Choubert

[1] Vezi *Théâtre complet*, ed. cit., p.1558.

este „Obéis à Nicolas [...]. Avalez, mastiquez"... Scenă burlescă! Madeleine a devenit şi ea un mic torţionar... Cât despre călătoriile (căutările, experienţele) ce-l aşteaptă pe Choubert, nu putem presupune decât că ele vor avea, ca şi cele precedente, acelaşi rezultat: nu vor duce nicăieri. Nu-l va găsi pe Mallot. „Existenţa – spune Ionesco – este o rătăcire în absurd."

*

Dacă în *Victimele datoriei*, Fiul, identificat cu autorul, îşi caută Tatăl, în *Voyages chez les morts* (1980) el porneşte în căutarea „mamei mitice şi salvatoare", inspirat de Homer şi Dante. Jean, care după toate aparenţele este un scriitor celebru, îşi caută mama dispărută şi, în căutarea lui, dă, bineînţeles, peste Tatăl care şi el, după câte înţelegem, este autor de romane realiste. Piesa este autobiografică[1] şi pune în scenă evenimente şi personaje pe care dramaturgul le-a prezentat deja în scrierile confesive: tatăl care şi-a abandonat familia, cea de-a doua soţie a tatălui (Madame Simpson), bunicul patern, bunica maternă, Jean – fiul care îşi caută mama, sora lui, clanul Simpson etc. O căutare care amestecă tărâmurile, schimbă identitatea personajelor, cronologia... Personajele trec dintr-o vârstă în alta, sunt ba tinere, ba în preajma morţii, cu roluri diferite. Jean stă de vorbă cu Tatăl I şi Tatăl II şi ei au discursuri total diferite, discursurile curg paralel, cronologia faptelor este sistematic ruptă, moartea şi viaţa se confundă... Căutarea este, şi aici, o veritabilă *rătăcire*, o experienţă eşuată. Tatăl îşi povesteşte viaţa, şi viaţa lui are multe elemente din biografia avocatului din Slatina. Fiul (Jean) stă de vorbă cu el şi află că, din poliţist, s-a reciclat în romancier şi s-a pus bine cu toate regimurile... Scena

[1] Răspunzând unui gazetar (*Libération*, 2 martie 1983), Eugène Ionesco recunoaşte că piesa este autobiografică, dar nu direct, ci în plan oniric: „c'est l'histoire de ma vie mais à l'envers, par le rêve. Comme un négatif photographique" (*apud Théâtre complet*, ed. cit., p. 1863).

confruntării se schimbă. Oriunde şi oricând s-ar întâlni, în vis sau în realitate, Fiul se dispută cu Tatăl. Culpabilităţi vechi, reproşuri eterne: „Când politica a făcut din mine un paria – ignobila politică a ţării tale – zice Jean –, tu ai făcut de asemenea din mine un paria [...], ai fost protejatul francmasonilor, democraţilor, al stângii şi al dreptei, al guvernelor naziste, al Gărzii de Fier, apoi al regimului comunist"... Tatăl se apără: „am fost înţelept, am fost modest"... Argumentele individului obişnuit. Acela care consideră că, pentru a supravieţui în istorie, trebuie să accepte toate compromisurile. Este şi logica (laşitatea) eroilor lui Caragiale. Diferenţa este că personajele lui Eugène Ionesco folosesc un limbaj mai conceptualizant...

Disputa continuă. Tatăl reproşează Fiului încăpăţânarea, aroganţa. Fiul ţine discursuri propagandistice (hèlas) în favoarea Occidentului, Mama se plânge de ingratitudinea Tatălui, Mama este în realitate moartă şi în locul ei vorbeşte (în vis sau în realitate?) Bunica maternă. Lydia – sora alungată din casa Tatălui – vorbeşte de „Aluminia" (oraşul luminos), vechea fantasmă a dramaturgului. Firele se încurcă prodigios în această „mise en mémoires" sau „mise en théâtre", succesiunea şi substituirea faptelor sunt derutante pentru cititorul (sau spectatorul) care înţelege, totuşi, că autorul îşi teatralizează biografia şi, în unele situaţii, nu exclude ceea ce, teoretic, condamnase mai înainte: teatrul *à thèse.* Autorul se confundă benevol cu Personajul său, căutarea Mamei mitice este, în continuare, o căutare de sine, o călătorie în incertitudine. Nu lipsesc scenele de bufonerie, momentele derizorii, dar, ca totdeauna în teatrul lui Ionesco, la capătul farsei şi al derizoriului aşteaptă răbdător şi necruţător tragicul. Tragicul existenţei şi ficţiunea lui într-o operă care, estetic vorbind, este discutabilă. Critica a primit-o cu mari rezerve. Dacă o luăm ca un eseu dramatic, o demonstraţie că teatrul poate fi, într-adevăr, o confesiune, acest spectacol autobiografic poate fi judecat cu mai mare bunăvoinţă. El nu afectează, oricum, reputaţia dramaturgului.

Pentru subiectul pe care îl urmăresc în acest studiu (imaginea tatălui), exerciţiul teatral rămâne important din cel

puţin următoarele puncte de vedere: 1) arată că este vorba de o temă repetitivă şi că, în fond, Eugène Ionesco se desparte de opera sa aducând pe scenă un conflict permanent şi esenţial pentru el; 2) dialogul dintre Fiu şi Tatăl œdipian (de cele mai multe ori datele mitului sunt răsturnate) se termină cum începuse, adică fără ca tatăl şi fiul să se poată înţelege şi împăca pentru că 3) Tatăl nu iese din rolul lui de reprezentant al Autorităţii inflexibile şi absurde şi al Moralei represive, este condamnat să fie exponentul represiunii şi al conformismului social. El practică totdeauna în opera lui Eugène Ionesco profesiuni detestabile; când nu este Poliţist, este Profesor, Soldat, Informator, teoretician de teatru, asasin, critic obtuz; 4) Tatăl şi Fiul încearcă să se justifice (unul prin circumstanţele istoriei, celălalt printr-o fatalitate de ordin metafizic), dar nu reuşesc... Tema rămâne deschisă; 5) căutarea tatălui şi căutarea mamei mitice se transformă invariabil dintr-o căutare a identităţii (o căutare ce poate fi pusă în legătură, în cazul lui Eugène Ionescu, cu ascendenţa lui maternă incertă!) într-o iniţiatică, o căutare, de putem spune astfel, spirituală. Sub diverse chipuri, autorul caută, în fapt, un sens al existenţei şi nu descoperă decât semnele vidului şi ale absurdului...

În fine: Tatăl, arătând aşa cum arată, nici ţara lui nu poate arăta bine în imaginaţia ionesciană. Este suficient să recitim ultimele *Scrisori din Paris* pentru a ne da seama de proporţiile acestui divorţ. Într-o scrisoare datată 7 ianuarie 1946 şi publicată, aproape 50 de ani mai târziu (*România literară*, 8-14 aprilie 1993), tânărul Eugen Ionescu mărturisea colegului său de generaţie Petru Comarnescu: „la Judecata din Urmă eu voi fi în stânga sau în dreapta Tatălui, iar ei de partea opusă; dacă mă duc în iad, ei se vor duce în rai; dacă mă duc în rai, ei vor fi în iad; am pus prinsoare, ei şi eu, pe numere care nu pot, în eternitate, câştiga împreună. Niciodată, niciodată n-o să ne mai dăm mâna: Dumnezeu, El însuşi, ne-a despărţit pe vecie pe unii de alţii, şi ne-a ales, pe unii de-o parte, pe alţii într-alta". Sunt vizaţi, aici, criterioniştii care viraseră spre extrema dreaptă. Elevii, cum zice el

într-un loc, „odiosului defunct Nae Ionescu". Prin acest transfer psihanalitic, țara tatălui a devenit, nu mai încape vorbă, o țară a rinocerilor. Eugen Ionescu o prezintă astfel într-o scrisoare din martie 1946 (o scrisoare despre care va mai fi vorba în acest studiu pentru că ea a provocat un proces penal și a marcat viața scriitorului): „Pe strada mea, într-un noiembrie aspru și sumbru, cete de legionari, încarnând toată bestialitatea și întreaga nelimitată prostie a omenirii și a cosmosului, treceau cântând nu știu ce «cântec» (un fel de răget) de fier, cu vorbe de fiere și fier, scuipând fiere și fier, figuri de fiare înlănțuite și înfierate. Când te uitai la figurile lor, care semănau așa de tare între ele, încât aveai certitudinea că toți sunt același chip multiplicat [...]. Pe măsură ce înaintau noaptea, iadului cobora pe străzile orașului"[1].

Nu-i o exagerare să judecăm întregul printr-un fragment, să luăm o minoritate ca un simbol al totalității? Psihanaliza poate justifica uneori asemenea proiecții fabuloase. Mai ales când cel care scrie se întinde singur pe divan și, plin de imaginație, caută să-și introducă biografia în scenariul unei științe care valorifică ingenios complexele noastre. Mai ales complexele creatorului. Inteligența lui Eugen Ionescu este de a ne sugera că în noi toți există un Mallot ce trebuie căutat și, dacă este un Mallot, trebuie să existe și un Inspector Principal care să înceapă o anchetă. Și când Inspectorul dispare, apare numaidecât un Nicolas d'Eu, teoretician radical în domeniul teatrului și ucigaș perfect... Adică eternul Șef de hoardă, tatăl ce trebuie, la rândul lui, sacrificat de un fiu ce se pregătește să-i ia locul.

[1] E. Ionescu, „Scrisori din Paris, VIII. Fragmente dintr-un jurnal intim", în *Viața românească*, martie 1946.

XI

Portrete şi autoportrete în oglindă. O conciliere istorică

1. Petrecerile şi melancoliile tinerilor intelectuali bucureşteni în varianta „unui om fără calităţi" (Arşavir Acterian)

Am văzut ce portret îşi face în cronicile sale subiective tânărul care nu se simte în largul lui într-o cultură pe care o consideră marginală. Un autoportret, de regulă, simpatic infatuat când nu este cu totul copleşit de disperare (ca în jurnalul din *Nu*). În mai toate situaţiile crede însă că, dacă s-ar exprima în altă limbă şi în altă cultură (în cazul de faţă: cultura franceză, cultura mamei), geniul lui s-ar releva mai uşor. Cum îl văd alţii, în primul rând oamenii din generaţia sa? Avem câteva puncte de reper pentru această temă în jurnalele intime din epocă (M. Sebastian, Arşavir Acterian, Jeni Acterian şi, în special, jurnalul cu totul excepţional lăsat de Octav Şuluţiu, un scriitor care n-a scris opera pe care talentul lui o merita). Ele îl prezintă pe Eugen Ionescu ca pe un tânăr mai degrabă timid, prietenos, decis să-şi facă un nume în critica literară. Numai *Agendele* lui E. Lovinescu îl arată înfricoşat, nestatornic în opinii, cu reacţii publice disproporţionate. Eugen Ionescu frecventează cercul „Sburătorul" (E. Lovinescu consemnează prezenţa lui, între 1936-1939, de 18 ori, iar între 1940-1943, de 21 de ori), citeşte poeme fără mare succes şi, la 8 febr. 1939, un fragment de roman (*Emil îndrăgostit*), publicat anterior în *Familia* (an. IV, nr. 10, dec. 1937)[1]. E. Lovinescu notează:

---

[1] *Cf.* E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*, vol. V, ediţie de Monica Lovinescu şi Gabriela Omăt, Buc., 2001.

„lamentabil de plat". Altă dată stă de vorbă cu tânărul negativist de la 5½ la 8 sau se plimbă împreună, de mai multe ori, în Cişmigiu. Semn că relaţiile rămân cordiale, chiar dacă tânărul critic îi executase în mai multe rânduri, în stilul lui catastrofal, opera critică. Lovinescu nu uită să înregistreze toate articolele care-l privesc (unele pozitive, cum este acela despre romanul *Diana*) şi să-i ofere tânărului şi imprevizibilului confrate cărţile pe care le scoate.

Judecăţile morale sunt mai severe după o vreme: „zevzec apatrid, voia să rămână în Franţa" (12 iunie 1940), „cumplit de fricos din pricina cutremurului" (15 nov. 1940). Ca să-l liniştească, Lovinescu îi aplică o terapeutică bizară: îi citeşte (10 nov. 1940) *Povestea poveştilor* de Creangă, scriere, cum se ştie, licenţioasă pe care o savurau şi junimiştii. Nu ştiu în ce măsură terapeutica lecturii a avut efectul scontat. Mai degrabă nu, pentru că, în agendele ulterioare, Eugen Ionescu apare tot „cumplit de fricos" (din pricina cutremurului), peste un an (21 iunie 1941) are aceeaşi stare de spirit, la 12 sept. perseverează („pleutre"), peste câteva zile (23 sept. 1941) E. Lovinescu îl crede „pleureux" şi „bolşevic"... Combinaţie imposibilă: un om fricos şi, totodată, un spirit intransigent, un negaţionist *enragé*... Portretul moral pe care i-l face marele critic este, în mod cert, subiectiv, ca orice portret, de altfel. Fenomenul „rinoceresc" este privit, la „Sburătorul", cu îngrijorare. E. Lovinescu nu ezită să-i admonesteze sever în *Agendele* sale intime pe cei care se îndepărtaseră de morala democratică a grupului. Nu-i iartă nici chiar pe Vasile şi Horia Lovinescu, nepoţii săi. Acest spirit de exigenţă morală nu putea să nu-i placă lui Eugen Ionescu. Marele critic trece, la rândul lui, peste accesele de insolenţă ale tânărului Ionescu şi-l primeşte în cercul său, chiar dacă, în intimitatea caietelor secrete, nu-i cruţă, s-a văzut, instabilitatea caracterului.

Mai variate şi mai precise sunt însemnările intime ale colegilor de generaţie, tineri ca şi el, săraci, revoltaţi, îndrăgostiţi, deseori exasperaţi de democraţia românească. La începutul anilor '30, generaţia are câteva idei comune, între altele ideea că trebuie impusă în România vegetativă intelectual

dimensiunea spiritului. *Criterioniştii* sau *generaţioniştii* au oroare de „vidul metafizic" din societatea românească, un sentiment pe care îl împărtăşeşte şi Eugen Ionescu. Mai târziu, când conceptul de „primat al spiritului" capătă o semnificaţie mistică şi politică, eseistul se desparte de colegii săi de generaţie, aşa cum am dovedit într-un capitol anterior. Fusese acceptat în grupul „Criterion" (am citat deja însemnarea lui Arşavir Acterian din 25 nov.), dar, repet, nu cunoaştem prea multe lucruri despre relaţiile lui în interiorul acestui grup eterogen. Ştim mai mult despre manifestările sale în viaţa obişnuită. Aflăm, de pildă, din *Jurnalul unui pseudofilosof* că, la 11 august 1932, îl vizitează pe prietenul Arşavir Acterian şi că, în loc să se pregătească pentru examene (erau amândoi studenţi), tinerii stau la taifas. Eugen Ionescu este pasionat de logică şi regretă faptul că nu se pricepe la matematică. Citeşte în acest timp pe Descartes şi pe Maritain, dar lectura nu-i suprimă viaţa afectivă. „Îi e dor de dragoste" – scrie pseudofilosoful despre amicul său înzestrat în chip evident cu o superioară mobilitate intelectuală.

Cei doi lasă cărţile şi joacă şah. Arşavir „îl face praf". Preocupările lor sunt comune tinerilor de pretutindeni: „femei, literatură, muzică, visuri – lux". Numai că tinerii scriitori bucureşteni împuşcă francul, iar luxul şi visele rămân departe. La 3 august 1932, diaristul acesta cu fraza cam îngălată, dar cu sufletul bun, loial face o vizită amicului Eugen pentru a-i cere bani cu împrumut în vederea unui „chef monstruos". Amicul nu-i acasă, aşa că ideea chefului cade. În altă zi (17 noiembrie 1932), merg împreună să vadă filmul *Viciul blond* cu Marlene Dietrich. Tinerii sunt tulburaţi de frumuseţea ei. Când ies pe stradă, văd „o fată dulce" şi o urmăresc discret, dar fără succes. Din cercul de prieteni ai lui Eugen Ionescu mai fac parte, aflăm din jurnal: Constantin Fântâneru, Titel Comarnescu, Octav Şuluţiu, Sahia, Lucian Boz, scriitori, toţi, tineri, de valori diferite. Titel este revoltat pe „başbuzucii" de la „Criterion" care-şi fac de cap „în ţara asta în care ţărănoii – ajunşi intelectuali – fac dictatură". Titel este, se înţelege uşor, elitist. Arşavir nu crede decât în Nae

Ionescu. „Altul nu găsesc", zice el, gândind să-şi aleagă un model intelectual. Nu-l admite nici pe Iorga. Seara, tinerii plănuiesc din nou un chef grozav, dar cheful eşuează nu se ştie din ce motiv. Eugen Ionescu este „un pachet de nervi: chestie de orgoliu-furie; temperament febril-belicos; spirit de dominaţie" – notează diaristul Acterian în fişa de observaţie a prietenului său.

Când se revăd (în 2 dec. 1932), colindă librăriile şi apoi vizitează o expoziţie de fotografii. Discută tot despre orgoliu, vanitate, glorie, inutilitatea efortului etc. Subiecte deschise. Se zvoneşte, în acest timp, că la Papu (Edgar?) se pune la cale un mare „zaiafet". Tinerii intelectuali care tocmai citesc pe Gide, Kierkegaard nu înlătură ispita de a participa la asemenea petreceri lumeşti. Se duc şi, acolo, „spectatorlâc" mare, notează cronicarul Arşavir. Sunt de faţă Cioran, Eugen Ionescu, domnişoarele Enăceanu, Rodica B. [urileanu?] – „micuţă, un ghem de fetişcană inteligentă şi simpatică". Este vorba, desigur, de viitoarea soţie a lui Eugen Ionescu. Acesta din urmă se dă în spectacol: imită pe Iorga, Vianu şi are succes. „E argint viu" – zice cu simpatie cronicarul acestor mondenităţi bucureştene. Costică Fântâneru este ursuz şi acest fapt irită pe Eugen Ionescu, care-l etichetează la urmă: „trouble-fête". Cioran este, evident, melancolic şi vorbeşte despre ce altceva, dacă nu despre dezamăgire şi moarte? Ne-am aştepta ca moralistul să-şi găsească un loc mai potrivit de meditaţie pentru astfel de subiecte. Cioran se împacă însă şi cu atmosfera creată de „cheful" bucureştean...

Portretul de până acum nu iese prin nimic în evidenţă. Un tânăr intelectual adaptat la ritmurile şi formele vieţii bucureştene, amator de taifasuri şi petreceri, incisiv uneori, alteori sentimentalizat, dornic de iubire. Nu transpare aproape nimic în aceste însemnări din neliniştile reale ale spiritului. Acestea se văd deocamdată numai în literatura lui Eugen Ionescu, atât cât există în limba română. Oglinda pe care i-o pune în faţă prietenul Arşavir Acterian este vagă şi ciobită.

2. Capriciile unui „mic geniu – boboc". Varianta diaristului Octav Şuluţiu

Mai bogate şi mai elocvente sunt informaţiile din jurnalul lui Octav Şuluţiu[1]. Un jurnal scris într-un stil normal prozaic, cronologia fragmentară a unui tânăr intelectual care-şi notează cu sinceritate stările de spirit şi, fără ambiţie literară, faptele de existenţă. Psihologia lui are multe elemente comune cu aceea pe care o deducem din articolele lui Eugen Ionescu. Ca şi acesta, Şuluţiu este preocupat de ideea dacă are sau nu geniu. „Mă munceşte presimţirea că da" – răspunde el cu mare modestie. Este, cu toate acestea, anxios, simte în fiinţa lui „ceva tenebros, confuz, alterat, curios"... În fine, tânărul cu presimţirea geniului are deseori sentimentul că este zdrobit completamente şi în astfel de situaţii simte vidul metafizic şi are gustul neantului. Numele lui Eugen Ionescu apare în această cronică a plictiselilor, revoltelor, nenorocirilor tinereşti, la 17 noiembrie 1927, adică în primele pagini. Şuluţiu publică în *Săptămâna literară* şi este nebun de fericire: „sunt plin, sunt săturat [...], aşa a fost şi ieri seară cu Eugen" – mai scrie el în acest jurnal care, de regulă, nu înregistrează evenimentele fericite. Peste trei zile (16 ianuarie 1929), merge, dimineaţa, la seminarul lui Caracostea şi petrece după-amiaza cu „acest mic geniu-boboc", adică amicul Eugen Ionescu. Micul geniu are maţele goale şi, de milă, confratele sacrifică din sărăcia lui 140 de lei ca să-l hrănească. Amicul este, alminteri, „bizar, exagerat şi olimpian". Olimpian şi exagerat, olimpian şi bizar? Însuşiri care nu prea merg împreună. Oricum, tinerii hotărăsc să scrie împreună şi un prim rezultat este schiţa *Saxophon* semnată Octav Eugen şi rămasă în arhiva lui Octav Şuluţiu. Nicolae Florescu, editorul *Jurnalului*, spune că grafia este a lui Eugen Ionescu şi, din loc în loc, se observă intervenţiile lui Octav. Din *Jurnal* reiese că autorii aleseseră, întâi, pseudonimul

[1] Ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de Nicolae Florescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

bizar Ciril Cipe. L-au abandonat, din moment ce au ales altul mai comun şi mai transparent: Octav Eugen.

În aceeaşi zi (16 ian. 1929), grupul de tineri condus de Horia Roman vizitează pe Tudor Arghezi. Printre ei se află şi Eugen Ionescu care, în faţa poetului, rămâne mut. Octav Şuluţiu îndrugă prostii, după cum singur spune, şi face un exerciţiu de voinţă: ţine ochii în ochii omului „mic, burtos, burghez", cu vocea piţigăiată. Exerciţiul reuşeşte. Poetul îl sfătuieşte la urmă „să-şi tragă picioarele în c...". Terapeutică, se vede treaba, poeticească, sănătoasă. Nu ştim dacă Şuluţiu o aplică. Cert este că el citeşte, în acest timp, pe Ionel Teodoreanu şi pe Papini („un suflet în mişcare sublimă, o frământare tinerească, te regăseşti în el la tot pasul"). Octav este susceptibil şi suferă de mania persecuţiei. Luni, 20 ian. 1929, este în vizită la Eugen Ionescu şi petrece cu el două ore „de adevărată înfrăţire". Se simte bine, discuţia este odihnitoare. Se pare că pun la cale apariţia unui ziar care să aibă titlul *Ucigaşul*. Cert este că, la 24 ian., Şuluţiu notează în caietul său această intenţie: „un ziar de dărâmare şi de crimă, un ziar de contrazicere flagrantă, în urlete zadarnice şi seci, dar plin de sevă tinerească ce se revarsă, de viaţă trăită din plin". Nu anunţă, oare, aceste propoziţii negre programul din *Nu*? Sau măcar partea lui întunecată, negativistă? Aşa s-ar părea. Ele sugerează, oricum, o stare de spirit comună unor tineri de 19-20 de ani, dornici de marea creaţie – şi deja sastisiţi de literatura ce se face în epocă.

Ei se luptă deocamdată cu mizeria şi trec adesea prin crize morale. Sâmbătă, 26 ian. 1929, Şuluţiu este, de pildă, definitiv convins că prietenii săi nu sunt sinceri. Promite să se retragă în singurătate. I-a trecut, zice el, furia faţă de Eugen Ionescu: „N-a fost decât o criză trecătoare". Peste câteva zile, revine la sentimente mai bune. Merge seara (31 ian. 1929) la Eugen Ionescu şi este impresionat de ce vede: „nenorocitul este tuberculos şi suferă mult; este penibil când vezi că nu-l poţi ajuta!". Eugen Ionescu tuberculos? Nu-mi amintesc ca scriitorul să vorbească undeva de această încercare. Poate este doar o părere a prăpăstiosului Şuluţiu. De altfel, opiniile

lui se schimbă în privinţa prietenului Eugen de la o zi la alta. Miercuri, 6 febr. 1929, îl găseşte un băiat de treabă, afectuos, dar numai când sunt ei singuri. În public, amicul este rece şi rezervat, chiar ostil... „În orice caz este un om bizar" – conchide diaristul. Dă o explicaţie, la rândul ei foarte bizară, acestei presupuse bizarerii: „Tatăl lui este român, iar mama evreică botezată. Deci, aici s-ar putea destrăma caracterul lui... Tatăl e multimilionar cu multe rânduri de case, dar, despărţindu-se de prima soţie şi recăsătorindu-se, îşi lasă copilul să moară de foame... Conversaţia lui Eugen e odihnitoare". Justificarea rasială e absurdă. Informaţiile despre tatăl zgârcit şi insensibil coincid cu acelea date de fiu. Dar şi în acest caz trebuie să păstrăm o anumită prudenţă. A fost Eugen N. Ionescu (tatăl, monstrul din Slatina) multimilionar, a avut mai multe rânduri de case? Numai o cercetare atentă a arhivelor ar putea da un răspuns corect.

3. Un grup de acţiune intelectuală care să abdice de la orgoliu

Fapt sigur este că Octav şi Eugen petrec mai tot timpul împreună. Joi, 7 feb. 1929, merg la o expoziţie, sâmbătă, 9 febr., îi prinde furia cântecului, la 11 febr. merg tot împreună la Universitate şi amicii se ceartă, se pare, din nou. Octav ajunge la concluzia că omul este produsul exclusiv al egoismului şi că prietenia nu este decât o minciună. „Hotărât, scrie el, trebuie să rămân singur." Nu va rămâne. Amicii se regăsesc curând. Toţi au nevoie de afecţiune, dar sentimentul afecţiunii este schimbător. La 25 febr., Eugen Ionescu polemizează în seminar cu M. Dragomirescu, slujindu-se de ideile lui Croce şi „înjurând" (acesta este termenul folosit de cronicarul acestui incident!) pe Grigore Alexandrescu. Reacţia este previzibilă: pe Mihail Dragomirescu „îl apucă toţi dracii şi suspendă şedinţa". După seminar, Octav şi Eugen se plimbă pe străzi şi vorbesc, probabil, despre filosofia existenţei. Atmosferă încordată: suspiciosul Octav Şuluţiu se convinge (a câta oară şi pentru cât timp?) de răceala şi nesinceritatea colegului la care, în mod evident, ţine mult. Peste

câteva zile, sentimentul de suspiciune creşte: „convingerea că Eugen Ionescu e nesincer, complet stabilită". Se va vedea deîndată că această *convingere stabilită* nu-i deloc stabilă în jurnalul bănuitorului Şuluţiu. La 2 martie, amicii bucureşteni petrec din nou împreună şi îndoielnicul Şuluţiu se culpabilizează. Dar nu prea mult: „de ce mi-e dat oare să mă îndoiesc veşnic de prietenia lui şi, totuşi, să revin mereu la el?. *Malentendus familiers*!" Pe sine se judecă şi mai rău. Se plimbă, iarăşi, cu Eugen Ionescu (16 martie 1929) şi „amândoi [sunt] blazaţi şi nenorociţi". La 2 aprilie iau masa împreună, şi Eugen Ionescu „scuipă sânge". Bănuiala de tuberculoză începe să se întărească. Şuluţiu îşi căinează confratele şi face previziuni sumbre: „când va muri, va pieri un talent real. Păcat". N-a murit, din fericire, iar talentul s-a confirmat cu precădere în limba franceză.

Din aceste însemnări pline de panică şi visuri de mărire artistică aflăm că viitorul dramaturg scrie deja un roman (2 aprilie 1929). Ce roman? Să fie vorba de *Emil îndrăgostit*? Nu avem date sigure. Portretul lui Eugen Ionescu rămâne, în continuare, imprecis, contradictoriu, aburit în oglinda pe care o ţine în mână un tânăr, la rândul lui, susceptibil, schimbător în atitudini, bolnav, în fond, de suspiciune, cu sufletul – recunoaşte chiar el – „negru şi mohorât". Cei doi petrec cam toată ziua împreună, merg la bibliotecă, se plimbă în Cişmigiu, participă la seminarii, seara trag câte un chef, dar starea conflictuală rămâne. Eugen Ionescu? întreabă diaristul. Răspuns: „amestec de bizar şi ipocrit, de om interesat şi mincinos, în definitiv un om de treabă" (11 aprilie 1929). Portret nu prea inspirat: ipocrizia nu-i un dat al omului de treabă. Din grupul tinerilor bizari şi suspicioşi mai fac parte, am semnalat deja, Petru Comarnescu („afectat"), Sahia, şi Noica („eterat, elegant, aristocrat"), apoi apar nume noi: Voronca, Maxy, Ionel Jianu, Alfons Adania, Barbu Brezianu, Paul B. Marian, Eugen Jebeleanu... Discuţiile sunt, deseori, aspre. Eugen Ionescu îi reproşează lui Şuluţiu lipsa de metafizică, Şuluţiu lipsa de afecţiune şi sinceritate etc.

Peste un an (11 mai 1930), Eugen Ionescu, Sahia şi Octav Şuluţiu semnează, după un consum excesiv de alcool la o cârciumă de pe cheiul Dâmboviţei, următorul testament villonesc: „Dacă vom muri, să se ştie că am murit din cauza spirtului metilic pus în vin de «Cănuţă» [...]. Am zis". Testamentul este semnat în regulă, la ora 11 noaptea. Sumbra prezumţie nu se împlineşte. Viaţa merge înainte, tinerii au, a doua zi, alte griji. Au nevoie, de pildă, de vacanţă şi, se poate bănui, n-au bani. Fac atunci o cerere către preşedintele Scriitorilor pentru a fi cazaţi în căminul de la Sâmbăta de Sus. Semnatarii (Eugen Ionescu şi Octav Şuluţiu) sunt, să se ştie, publicişti şi studenţi „lipsiţi de mijloace". După un an întreg „de muncă intelectuală istovitoare" – argumentează ei –, au o imperioasă nevoie de odihnă (23 iunie 1930). Nu ştim dacă preşedintele a fost înduioşat de tinerii publicişti istoviţi şi săraci. În septembrie, ei se află la „Capşa" şi ascultă, umiliţi, un individ chel şi ratat care ameninţă burghezia de pretutindeni. La urmă îşi deconspiră numele: Jean de Coté... Amicii pun la cale înfiinţarea unui nou grup de acţiune intelectuală pe care îl numesc, dacă reţin bine, „grup nou". Ideologul grupului pare a fi filosoful Noica. Ideea lui este ca tinerii să abdice de la orgoliu şi să se prezinte sub anonimat cu idei comune. Iată demonstraţia filosofului în transcrierea lui Octav Şuluţiu: „Argumentarea lui Noica era totuşi ispititoare şi justă. Trebuia să mergem în grup, să reprezentăm momentul istoric al generaţiei noastre tinere. Era cinstit ca fiecare să recunoască că ceea ce spune el nu e numai a lui, ci a tuturor celor alături de el. Că părerea unuia e făcută din aporturile tuturor. Şi apoi abdicam de la orgoliu. Dar am vorbit azi cu Lovinescu şi mi s-a înfăţişat profund neseriozitatea acestei reviste. După cum Noica prezintă colectivitatea, tot astfel, cu egală justeţă, Lovinescu prezintă individualitatea. Şi noi, în societate, nu ne putem afirma decât ca individualităţi. Şi apoi, nimeni nu ne va băga în seamă altfel... Vom fi persiflaţi!... Nu va interesa anonimatul decât un număr, două. Mai mult oboseşte şi supără. Apoi noi nu vom putea lua atitudine fără să fim acuzaţi de laşitate. În societate nu se luptă cu mască.

În definitiv de ce să nu recunoaştem că avem fiecare orgoliul şi ambiţia de a pătrunde! Să ne afirmăm deci! Am hotărât... revista nu poate să apară în anonimat!".

Printre carbonari se află şi Eugen Ionescu. Amănunt interesant. Intelectualii tineri merg acum (1930) împreună. Politica nu i-a despărţit încă. Fiind vorba de generaţia tânără, nu este, cred, fără rost să reţinem şi fragmentul ce urmează. El exprimă, în mod evident, o opinie care contrazice, de pildă, *Manifestul „Crinului Alb"*: „Ceea ce cred eu că formează, în primul rând, trăsătura comună a unei aceleiaşi generaţii este, afară de o serie de idei comune, pe care numai istoria e în cădere a le descifra şi afară de predispoziţiile spirituale comune, pe care oricine cu bunăvoinţă le va identifica şi asupra cărora tinerii au dreptul să pronosticheze, mai ales un patrimoniu comun de evidenţe. Sunt câteva lucruri comune, câteva schimbări normale, în instincte şi în gesturi, sunt câteva atitudini tinereşti specifice, câteva fleacuri, câteva mărunţişuri de viaţă, care unesc o întreagă generaţie. Aceste fleacuri se găsesc până şi în aspectele generale ale scrisului unei aceleiaşi generaţii, în conformaţia caligrafică sau în caligrafia logică a modului de lucru. Şi, în fine, în acceptarea unor evidenţe. Evidenţe care se schimbă numai de la generaţie [...]. Şi o generaţie care atacă generaţia veche atacă evidenţele bătrânilor, în care tinerii nu mai pot crede."

4. Nestatorniciile unui tânăr inteligent. O istorie spusă de portăresele literaturii

Pactizează Eugen Ionescu cu această latură mai moderată a generaţiei? Greu de spus. Spiritul lui este mai radical şi judecăţile critice sunt, de multe ori, necruţătoare când este vorba de „bătrâni" (vezi cazul Arghezi). Nu-i tolerant nici când analizează scrierile tinerilor (vezi cazul Eliade). Are dreptate Şuluţiu să scrie că Eugen Ionescu este inconstant, subiectiv şi foarte intransigent (25 ian. 1931). Reţinem din alte însemnări că bărcile prietenilor încep să plutească în direcţii diferite. Apare o Kitty şi, la observaţiile probabil

insinuante făcute de amicul Eugen, susceptibilul Octav reacţionează cu violenţă în caietul secret: „acest om este atât de murdar [...], nu-l recunosc, mi se înstrăinează complet" (14 febr. 1931). Ce l-a putut irita atât de mult? La 24 aprilie, acelaşi Eugen Ionescu îi spune: „tu ai să fii un mare critic", la 28 aprilie: „eşti un prost". Urmarea este că marele critic „prost" renunţă să-i vorbească. Mai grav: numitul Eugen Ionescu ar fi împrumutat o carte de la un oarecare Zuppy şi, când acesta i-o cere înapoi, tânărul critic îl injuriază. Supărare mare, judecăţi morale severe: „Eugen este inteligent, dar este un caracter urât". Octav promite să lichideze relaţia. Nu-l vede pe inculpat două săptămâni, apoi îl întâlneşte şi-l iartă: „E un om slab; se vede şi din faptul că nu poate trăi fără să se mărturisească. N-are voinţă. Nu poate să-şi domine o pasiune. Iubirea pe care o are pentru Nina îl copleşeşte şi-l torturează. Nu poate evada din ea. E slab, e mic. Trebuie să-l iubesc şi să-l ajut. Fără a mă lăuda că am făcut prea multe azi, pot spune că mi-a fost din nou drag".

Nu ştim cine este această Nina de care este copleşit Eugen Ionescu. N-am aflat alte referinţe despre acest amor juvenil. Peste puţin timp (23 iulie 1931), despărţirea pare a fi din nou iminentă. *Gata*, zice diaristul acesta care suferă, în chip evident, de o instabilitate cronică. Păcatul pe care îl reproşează amicului Eugen: „Sunt deplin edificat asupra lui Eugen Ionescu. L-am iubit timp de trei ani, cu toate defectele lui. Dar puţin câte puţin s-a sforţat să răcească această prietenie pe care i-o acordam dezinteresat. El a căutat în mine un reconfortant moral cum căuta în toţi, căci el se mărturiseşte tuturor şi tuturor le cere ajutor sufletesc. El, în schimb, nu poate da nimic şi nici nu vrea să dea. [...] Prietenia trebuie să fie fără motiv; atunci nu mai este mare. Eugen [însă] m-a depărtat complet. Îi păstrez numai amintirea, frumoasă, a unor momente de comuniune din care, desigur, că am ieşit şi eu câştigat, deoarece el mi-a fost un moment stimulent sufletesc (involuntar). Dar îi păstrez şi amintirea suferinţelor pe care mi le inocula. Cu Eugen Ionescu se încheie o epocă mare din sufletul meu: epoca de

formație". O fi edificat, dar nu-i deloc edificator. Discursul nestatorniciei se transformă ușor într-un discurs al prieteniei, se va vedea deîndată.

În această cronică apare și o mică anecdotă: Sahia se îndrăgostise mortal de o studentă care nu-i dă atenție. Îndrăgostitul face imprudența să-i mărturisească tristețea sa lui Eugen Ionescu, spirit indiscret și răutăcios. Chestionat dacă iubirea a rămas în stadiu platonic, nefericitul Sahia ezită între dorința de a fi cavaler și rușinea de a confirma un eșec. Luat din scurt, prozatorul îndrăgostit se bâlbâie, caută o formulă evazivă („Îîîî... N-aș putea afirma, dar... îîî"), apoi roagă confidentul să țină secret acest insucces. Confidentul (Eugen Ionescu) nu-l ține, bineînțeles, răspândește numai-decât vestea în cercul de prieteni... Nefericiri, moravuri, indiscreții tinerești. Când apare volumul *Elegii pentru ființe mici*, criticul Octav Șuluțiu este bucuros. Altă dată îi reproșează autorului (de data aceasta în calitate de critic literar) negativismul, lipsa de echilibru în judecata de valoare. Reproșul revine și cu alte ocazii. Semn că tinerii lupi ai literaturii nu contestă numai generația anterioară. Au, acum, 23 sau 24 de ani, și unii dintre ei nu au reușit să găsească slujbe sigure, suferă de ftizie, se îndrăgostesc de aceeași femeie, se ceartă între ei, se împacă, au umor, pun la cale farse, trec, am remarcat deja, prin crize ciclice de disperare. „Nicio iubire, nicio credință, nicio preocupare, nicio muncă, niciun post, nimic, nimic!" – se plânge cel ce ține condica acestor evenimente cotidiene.

Unde se află, în acest timp (1932), cel care, din relatările citate mai sus, manifestă uneori mizantropia cea mai neagră? Eugen Ionescu, desigur, acela pe care îl căutăm în aceste oglinzi mai mult sau mai puțin fidele?! Tânărul poet și eseist a descoperit, se va vedea deîndată, o nouă iubire și se va însura curând. Până atunci evadează în alte părți, face glume usturătoare amicilor, își pregătește licența, dă sfaturi, se plânge, în continuare, de vidul metafizic din lumea în care trăiește. Vidul este reclamat cu precădere în articole. În viața de toate zilele, scriitorul nu poartă invariabil masca

melancoliei. Octav Şuluţiu notează în jurnal, la 21 dec. 1931, următoarea farsă („pentru istoria literară" zice el): Eugen Ionescu pregăteşte examenul de licenţă şi, având nevoie de cărţi, le împrumută de la amici; nu le cumpără pentru că nu are, desigur, bani, iar când le împrumută, uită să le restituie – ţine să precizeze răutăcios diaristul Şuluţiu: „nici nu are bibliotecă proprie" –, mai zice el. În împrejurarea de faţă, candidatul la licenţă cere sprijinul unui amic comun, prozatorul Constantin Fântâneru, individ – am aflat deja – răbdător şi mohorât. Cu braţele pline de cărţi, Eugen Ionescu vrea să facă o vizită domnişoarei O.N. şi, ajuns în faţa casei, roagă pe amicul Fântâneru să-i ţină cărţile, promiţând că vizita la d-ra O.N. va fi scurtă. Promisiunea nu este respectată, Eugen Ionescu stă o oră şi jumătate la domnişoara în chestiune şi, în acest răstimp, C. Fântâneru aşteaptă în stradă cu maldărul de cărţi în braţe. De sus, de la fereastră, Eugen Ionescu şi d-ra O.N. urmăresc tribulaţiile amicului şi se amuză. Amicul observă şi înfuriat depune în curte maldărul de volume; în momentul acela mama domnişoarei tocmai străbate curtea casei şi, crezând că este vorba de o pisică, strigă la golanul cu şapca pleoştită în cap: „Nu lăsa pisica acolo, mă! Nu ţi-e ruşine? Fugi de-acolo!"...

Întâmplări, farse, mici portrete în mişcare, replici cu haz. Cine este O.N.? Iniţiala N. să vină tot de la misterioasa Nina de care a fost vorba mai înainte? Nu ştim.

5. „Jocurile Daniei" şi duplicităţile mesagerului

Apare în viaţa tinerilor o fată frumoasă şi fugitivă pe nume Lydia. De ea se îndrăgostesc fulgerător Octav Şuluţiu şi Anton Holban. Şuluţiu o duce peste tot, între altele la Cimitirul Bellu pentru a-i arăta mormintele scriitorilor. E îndrăgostit până peste urechi şi, de bună seamă, este gelos de moarte pe concurentul său, Holban. Îl urăşte, pur şi simplu, îl numeşte *om egoist şi meschin, incapabil să iubească sincer*. Fata acordă însă mai multă atenţie adversarului, şi Şuluţiu este disperat. Aflăm, apoi, că numele de familie al

inconsecventei Lydia este Manolovici şi, dacă aflăm, unele fapte se luminează. Lydia Manolovici este, sub numele Dania, eroina din romanul lui Anton Holban *Jocurile Daniei*, apărut postum. Relatările din jurnalul lui Şuluţiu interesează în acest chip istoria literară. Istoria „măruntă", opera portăreselor, cum ne amintim că spune undeva Eugène Ionesco. Să recunoaştem că istoria spusă de portăresele litaraturii are hazul ei, colorează tabloul în care sunt prinse personajele esenţiale ale culturii.

Dar ce rol are Eugen Ionescu în această poveste de amor, de gelozie şi trădare (căci apare aici şi sentimentul sfâşietor al „traducerii" caragialeşti)? El este la curent cu această intrigă, cunoaşte toate personajele, e prieten cu Holban (acesta îi face confidenţe), frecventează, dacă înţeleg bine, familia Manolovici, în fine, este prieten şi cu gelosul Şuluţiu şi-i ascultă mărturisirile. Bine plasat în tablou, eseistul informează, încearcă să consilieze şi să încurajeze eroii îndrăgostiţi. De la el află Şuluţiu că Holban iubeşte, totuşi, cu sinceritate pe Lydia, frumoasa fată duplicitară. Rezultatul este că Şuluţiu îşi schimbă părerea rea despre Holban şi începe să-l privească cu simpatie. Logică tolerantă, creştină: îmi iubesc adversarul pentru că adversarul meu iubeşte sincer femeia de care sunt îndrăgostit total ... De la acelaşi intermediar află Octav Şuluţiu de supărările familiei Manolovici. Supărarea bogatei familii vine de acolo că în viaţa Lydiei au intrat aceşti tineri scriitori famelici şi neserioşi care, pe deasupra, o mai şi pun în cărţi. Martorul şi mesagerul Eugen Ionescu relatează totul şi, ascutând, Şuluţiu trece prin mare suferinţă. Portretul pe care i-l face acum mesagerului nu-i deloc radios: „Când îmi raporta acele lucruri, Eugen Ionescu vorbea cu satisfacţie sadică. Vedeam la el bucuria omului care vrea să te facă să suferi şi curiozitatea de a şti dacă a reuşit să te chinuiască într-adevăr. Spera poate şi o confesiune *ad-hoc*. Dar n-a reuşit. Am oferit cel mai perfect calm, deşi fiecare cuvânt al lui îmi sângera inima. N-a putut vedea cât am suferit când mi-a spus că Lydia îl iubeşte pe Holban. Poate şti el asta? Nici ea nu ştie, poate, sau nu e sigură de asta!".

Se vede bine că am intrat, deja, în romanul unei iubiri nesigure, o iubire cu adevărat romanescă. Unul dintre actori, şi anume martorul indiscret, manifestă oarecare cruzime. Cel puţin aşa ceva percepe lucrurile naratorul central şi, totodată, personajul şi scriptorul acestei istorii de amor. Nu este sigur că amicul Eugen este în această împrejurare sadic. El dispare o vreme din naraţiune şi reapare la 25 decembrie 1935, când diaristul vizitează pe Rodica Burileanu, viitoarea soţie a lui Eugen Ionescu. Apare aici şi celălalt personaj, Holban. Iată scena de intrigă şi gelozie: „Am fost la Rodica Burileanu. Eugen Ionescu l-a invitat şi pe Holban. Acesta a avut impertinenţa să-mi dea mâna. La început n-am vrut să i-o (întind), am ezitat. El a trecut la următorul şi atunci i-am întins-o. M-am gândit că, în definitiv, în joc el a pierdut şi trebuie să nu dovedesc tocmai eu o ură care nu e necesară. La plecare i-am întins eu mâna. Dar în tot timpul n-am vorbit. M-a ocolit. Eu nu. Eugen vroia să ne vadă mutrele. În orice caz eu am fost tare, sigur pe mine. Ce era în sufetul lui nu ştiu. Eu am fost, interior chiar, foarte liniştit. Îl detest, dar nu-l urăsc. În fond, mi-e milă de el: e un om care suferă...".

Scena are o continuare şi, în continuare, Eugen Ionescu joacă acelaşi rol de confident şi... intrigant: comunică îndrăgostitului suspicios ceea ce spune adversarul său ori ceea ce se spune în cercurile literare despre această poveste încurcată. Povestea se încheie rău pentru cei doi scriitori îndrăgostiţi: Lydia se logodeşte cu un englez bogat şi pleacă din ţară... Dar martorul, mesagerul ironic? Martorul se căsătoreşte în iulie 1936, şi cronicarul notează scurt: „Rodica şi Eugen s-au căsătorit. Din iulie încă... Rodica şi Eugen!". La acest punct autorul lui *Nu* iese din scenă.

Cum ne apare, la urmă, portretul lui evident influenţat de umorile pictorului (diaristului)? Nu îndepărtat prea mult de acela pe care îl putem imagina singuri citind elegiile şi eseurile lui radicale. Remarcabilă este aici dimensiunea umană a personajului. Eugen Ionescu face, la 18 sau la 20 de ani, ceea ce fac de regulă tinerii intelectuali la această vârstă: citesc, comentează, caută prietenia, se îndrăgostesc, bârfesc

uşor, participă la chefuri, împrumută cărţi pe care uită să le restituie, organizează farse amicale, uneori bagă intrigă între amici pentru a se amuza, se ceartă cu părinţii, în fine, trec prin momente de disperare şi atunci pun totul în discuţie. Octav Şuluţiu este, din acest punct de vedere, un cronicar destul de exact. Lipsesc din cronica lui (1927-1936) date mai precise despre lecturile şi, în genere, despre viaţa spirituală a lui Eugen Ionescu în perioada sa de formare. Putem afla, prin deducţie, că autorul *Elegiilor*... citeşte, ca şi colegii săi de generaţie, pe Gide şi Proust, e la curent cu ideile lui Valéry şi Freud, este intrigat de geniul lui Arghezi şi se grăbeşte să-l conteste, aprobă proza Hotensiei Papadat-Bengescu... Din articolele publicate în revistele vremii aflăm mai multe informaţii despre lecturile sale. Personajul de care este vorba în jurnalul lui Şuluţiu este, în genere, credibil, verosimil, simpatic, inconformist, inteligent, caustic, imaginativ, ostil prin definiţie ideilor primite, ironic, umoral, uneori depresiv, mai totdeauna radical în opinii când e vorba de literatură. În fine, ca toţi oamenii tineri, Eugen Ionescu este dornic de iubire şi o caută în peisajul colorat al Bucureştilor...

6. Alte „năzbâtii şi comicării" văzute de o fată care nu-l iubeşte pe Proust: Jeni Acterian

Sub o latură mai înveselitoare, acelaşi personaj apare în jurnalul lăsat de Jeni Acterian, soră cu Haig şi Arşavir. Jeni este o tânără cultivată, exigentă, frecventează cercurile intelectuale, cu precădere pe acelea legate de grupul din jurul lui Nae Ionescu. Este încă elevă în ultimele clase de liceu când începe să ţină o cronică a vieţii sale. La 1 iunie 1934 o vizitează Eugen Ionescu, „un tip – zicea ea – al dracului de inteligent şi pe deasupra cu vervă şi tupeu". Gazda, cu mare apetit de lectură, tocmai citise *Nu*. Îi plăcuse: „sunt câteva capitole teribil de bune". Autorul însuşi, aflăm, este încântat de cartea sa. Crede cu putere în talentul său, fără să dea semne de înfumurare. Fata cultivată şi autoritară îl găseşte „teribil de simpatic şi odată cu asta urât foc". Are

însă vervă şi asta o face să uite de urâţenia lui. Are har comic, ştie să povestească. Tocmai îşi face serviciul militar şi reproduce în faţa gazdei o scenă din cazarmă. E vorba de un plutonier-major care, auzind că soldatul în termen a scos o carte, dă ordin sergentului să-l învoiască 24 de ore. Sergentul, mai puţin cultivat, vrea să afle despre ce este vorba: „Mă – zice el soldatului Ionescu Eugen. Ce-i cu cartea aia? Eşti tipograf? – Nu. Am scris o carte, adică am scris ce e înăuntrul cărţii. – Aha! Da ce scrie pe acolo... Eugen, foarte serios: – Fac o critică a criticii. Sergentul: – Ha! ha! ha! Eugen: – Scriu despre sensul tragic al existenţei. Sergentul: – Ha! ha! ha! ha! ha! Sergentul râdea de se prăpădea. După un timp – calmându-se şi lămurindu-se –, îl bătu amicalmente pe umeri pe Eugen şi cu tonul omului pe deplin edificat i se adresă: – Mă, da tâmpit eşti, mă!??!".

Jeni Acterian este încântată de dialog şi mai laudă o dată verva caustică a actorului şi, semn de perspicacitate, se arată surprinsă să descopere în *Nu* filonul tragic din *Intermezzo*, 1 şi 2 şi *Itinerar*. La 25 iulie 1935, „nebunul" de Eugen Ionescu apare din nou în casa tinerei diariste şi, dacă apare, râd împreună cu mare poftă toată dimineaţa, apoi se plimbă şi pe urmă merg la cinema. Distracţia încurcă socotelile şcolare ale fetei ambiţioase. Ea se luptă cu chimia şi fizica şi, iată, apare acest tânăr autor care face bufonerii, spune prostii şi râd împreună de se prăpădesc (2 august, 15 august 1935). În altă zi, tânărul amuzant o întrebă tam-nisam: „De ce nu te măriţi?". Jeni dă un răspuns arţăgos. „Pentru că nu pot suferi bărbaţii; sunt proşti" – apoi, dându-şi seama de gafă, nuanţează lucrurile: „în calitate de posibili soţi ai mei"... Eseistul izbucneşte în râs şi apreciază pluralul delicios („posibili soţi"...). Apoi devine brusc serios şi o avertizează pe tânăra care nu poate suferi din diverse motive bărbaţii: „Aş vrea să-ţi trag un pumn". Brutalitatea nu este exersată pentru că apare o altă fată, Bianca, drăguţă şi prostuţă, şi Eugen Ionescu începe să-i facă insistent curte. Urmează o discuţie despre amor şi, inteligent şi cultivat (precizează diarista), Eugen Ionescu intră în vervă, face speculaţii, aduce argumente

subtile fără să-şi dea seama că Bianca e totalmente incultă. Intervine în cele din urmă deşteapta de Jeni şi salvează situaţia. „Jocul meu viclean", scrie ea.

În octombrie, diarista citeşte pe Giraudoux (*Combat avec l'ange*) şi copiază o frază despre moarte care i se pare interesantă şi o arată, apoi, prietenului Eugen Ionescu: „frază frumoasă [...] cu implicaţii nebănuite". Aceste amănunte indică lecturile şi preocupările tinerilor din deceniul al patrulea. În noiembrie 1935, Eugen Ionescu lucrează de zor la o carte „senzaţională" (ne asigură cronicarul pe care îl urmărim aici) despre Victor Hugo. Frecventează, în acest scop, biblioteca. Afară plouă torenţial (30 nov.) şi Jeni şi Eugen caută pe Arşavir. „Sincer, amuzant Eugen." La 11 martie 1936, acelaşi Eugen Ionescu se vaită mai în glumă, mai în serios: „Mor. Mor. Imposibil", dar, după cum articulează cuvintele, se deduce că bufoneria este mai puternică decât tragedia. Propoziţia citată de diaristă există şi în volumul *Nu*, semn că autorul tragic din cărţi dă în viaţa de toate zilele varianta comică a lucrurilor. Tânărul Ionescu este, de altfel, îndrăgostit şi în tabloul întocmit de Jeni Acterian apare tot mai insistent Rod, adică Rodica, viitoarea soţie. Jeni n-o prea simpatizează, oricum declară că nu-i este prietenă. La 26 mai 1936, grupul de amici vizitează pe Rod şi, acolo, Eugen face „tot soiul de năzbâtii şi comicării", în timp ce Emil (probabil Botta) citeşte poeme de Supervielle. Nume nou în lista de lecturi a generaţiei care are acum 20-25 de ani. Alt nume care apare des în aceste însemnări este Proust. Pentru Jeni, obişnuită cu stilul sobru al filosofilor, Proust nu-i autorul ideal. Fraza îi pare prea căutată, prea muzicală, prea armonioasă („are prea mult aerul unei cărţi scrise şi refăcute, răsfăcute, îngrijite, până a deveni artificială – ca o floare de seră"). Opinie nu lipsită de oarecare subtilitate. La acest punct, Eugen Ionescu, mai bine orientat în temă, are alte păreri.

Am citat pe Jeni Acterian, adepta stilului sec, brutal, viguros pentru a sugera gustul estetic al tinerilor filosofi din epocă. Aceia de care se va despărţi, ideologic, în curând

Eugen Ionescu. Deocamdată are alte griji. La 16 iulie 1936, se căsătoreşte cu Rodica. Jeni Acterian e de faţă şi înregistrează în caietele ei evenimentul fără alte comentarii. La 21 nov. pregăteşte un chef şi Jeni, invitată, este dinainte sceptică: „nu mă amuză; vor fi oameni pe care îi cunosc, dintre care unii îmi sunt complet indiferenţi, iar restul simpatici; îmi sunt chiar foarte simpatici, dar îi cunosc suficient de bine ca să ştiu tot ce dau la un chef ca ăsta; nimic prea amuzant".

Dar ce poate face atât de scandalos această „bandă", cum îi zice Jeni Acterian? Nu-i limpede. Din relatările dinainte (Octav Şuluţiu) ne putem face o idee: bufonerii, melancolii negre, beţii sumbre, dialoguri agitate... adică lucruri obişnuite în astfel de situaţii. Jeni nu gustă însă astfel de petreceri. Îi place să vorbească despre „singurătate şi gol" cu tinerii bărbaţi din cercul său şi să facă, în jurnalul intim, speculaţii despre Dumnezeu la care gândeşte, dar „nu trăieşte în el". Miercuri, 16 iunie 1937, Jeni ia masa la tânăra familie Ionescu şi discută despre scandalul Mircea Eliade, acuzat de pornografie de Ministerul Instrucţiei Publice.

Peste un an (15 nov. 1938), crede că generaţia s-a ratat „atât de inestetic". Apare aici şi numele lui Eugen Ionescu. De ce ratare şi de ce atât de inestetic? Poate în plan politic. Altminteri generaţia şi-a regăsit, în alt context, forţa de a se afirma. În fine, ultima dată când Jeni Acterian înregistrează prezenţa lui Eugen şi a Rodicăi Ionescu este la 25 iunie 1940, alături de alte tinere cupluri: Wenda şi Dinu Noica, soţii Jianu, soţii Avramescu. O seară, zice cronicarul acesta preocupat de concepte morale şi filosofice, „destul de amuzantă; cu conflict catolico-ortodox". Două tabere care, după cât se pare, se confruntă cu înverşunare pe teme religioase. Noroc că nu lipseşte, nuanţează ea, nota comică. „Banda" nu s-a destrămat încă. Noica şi Eugen Ionescu, situaţi pe poziţii politice diferite, comunică totuşi...

Însemnările făcute de prietena lui Cioran şi Emil Botta se opresc, în ceea ce-l priveşte pe Eugen Ionescu, aici. Ce desen putem reţine? Un tânăr inteligent, cu înfăţişare inestetică, dar foarte simpatic şi cu un talent comic remarcabil. Un Eugen

Ionescu pus pe farse, spontan, amator de petreceri, la nevoie spirit curtizanesc, îndrăgostit şi, la urmă, hotărât să devină un familist loial. Portretul întocmit de această fată cultivată cu evidente complexe seamănă, trebuie să spun, cu acelea lăsate de alţi martori ai epocii. Jeni Acterian accentuează doar nota bufonă şi mai puţin sentimentul tragic pe care le regăsim în *Nu*.

7. Portretul unui tânăr panicat în viziunea lui Mihail Sebastian

Un Eugen Ionescu înspăimântat, tragic, zorit să plece din ţară arată Mihail Sebastian în *Jurnalul* său[1]. Notaţiile de aici concordă cu acelea din *Agendele* lui E. Lovinescu. Numai semnificaţia lor este alta. Sebastian insistă asupra dramei morale prin care trece autorul volumului *Nu*, întors în 1940 în ţară, după ce stătuse doi ani în Franţa. Drama este provocată, se înţelege, de frica de a nu fi reprimat din motive etnice. Sebastian explică aceste cauzalităţi şi fixează scena ce urmează: „Eugen Ionescu, îmbătat repede, după câteva cocktail-uri (sâmbătă dimineaţa) se porneşte deodată să-mi vorbească despre mama lui. Că e evreică, ştiam de mult, din auzite – dar era, între noi doi, o chestiune închisă. Ameţit de băutură, băiatul se porneşte «să spună tot», cu nu ştiu ce răsuflare care îl uşurează, ca şi cum l-ar fi apăsat, ca şi cum s-ar fi înăbuşit. Da, era evreică, era din Craiova, bărbatul ei a părăsit-o cu doi copii mici, în Franţa, a rămas evreică până la moarte, când el – Eugen – cu mâna lui a botezat-o. Şi pe urmă, fără tranziţie, îmi vorbeşte de toţi «evreii» care nu se cunosc: Paul Sterian, Radu Gyr, Ignătescu... Îi invocă pe toţi, cu oarecare ciudă, ca şi cum ar vrea să se răzbune pe ei sau să se piardă el însuşi, neobservat, în numărul lor mare. Bietul Eugen Ionescu! Câtă zbatere, cât chin, câte ascunzişuri, pentru un lucru atât de simplu. Aş fi vrut să-i spun cât îmi devine de drag – dar era prea beat ca să fiu sentimental cu el".

[1] Referinţele ce urmează sunt făcute după ediţia Humanitas, 1996.

Câteva comentarii sunt necesare. Mai întâi insistența asupra beției. Beția poate fi reală, dar nu esențială în astfel de circumstanțe. Lipsa de sentimentalitate a lui Sebastian este evidentă. Nu știm însă cât de oportună. „Băiatul" trece, cu adevărat, printr-o tragedie care-l apasă și-l înspăimântă. Frica este un sentiment omenesc. Cât despre botezul mamei, lucrurile sunt deja lămurite. Actul ca atare avusese loc mai înainte. Marie-France Ionesco a precizat că este vorba de împărtășanie, nu de botez.

Alte însemnări din jurnalul lui Sebastian readuc imaginea unui Ionescu creștin, fugărit, disperat, obsedat de ideea că va fi dat afară din învățământ din pricina rădăcinii sale evreiești. Sebastian insistă: „Dar, mai emoționat, Eugen Ionescu află că nici numele de «Ionescu», niciun tată incontestabil român, nici faptul de a se fi născut creștin – și nimic, nimic, nimic nu poate acoperi blestemul de a avea în vinele lui sânge evreiesc. Noi, cu lepra asta scumpă, ne-am obișnuit demult. Până la resemnarea și uneori până la nu știu ce tristă, descurajantă mândrie." Altă dată (31 mai 1941), Sebastian și Eugen Ionescu se văd, la Tudor Vianu acasă, cu Ralea și istoricul Dionisie Pippidi. Discută despre Nae Ionescu. Șeful spiritual al generației criterioniste este văzut de Ralea și Vianu ca un farsor („stâlp de cafenea, bărbier"), Mihail Sebastian îl numește, amuzat, diavolul. Nu este consemnată în acest pasaj opinia lui Eugen Ionescu. Luni, 2 iunie 1941, personajul nostru citește în casa lui Pippidi o pagină din Tucidide și pagina este de o frapantă actualitate („parcă era un pamflet contra nemților" – zice diaristul). La 16 iunie, Eugen Ionescu „irumpe" în locuința lui Sebastian și anunță că nu mai este nicio speranță: războiul împotriva rușilor va fi declanșat repede. Este disperat, descompus, stă toată dimineața și prozatorul reușește să-l potolească într-o oarecare măsură. „Cred totuși că a plecat spre casă mai liniștit".

Cronica acestei disperări continuă. Luni, 1 sept. 1941 se plimbă împreună, într-o dimineață de toamnă rece, pe cheiul Dâmboviței. „Ca într-un oraș străin" – scrie Sebastian. Peste

câteva zile, Ionescu îi semnalează o pagină antisemită din jurnalul lui Gide. „Ar putea să o publice foarte bine la noi, în *Porunca vremii*, Ion Giorgiu", spune diaristul după ce o ascultă. Momente de sensibilitate extremă. O după-amiază, totuşi, agreabilă (22 sept. 1941) acasă la Tudor Vianu, cu Şerban Cioculescu, Liviu Rebreanu şi Pippidi. Vorbesc despre literatură. „Parcă n-am fi fost în septembrie 1941" – zice Sebastian. Eugen Ionescu este de faţă. La 3 oct. se transmite la radio discursul lui Hitler. Eugen Ionescu se află cu Rodica şi Sebastian în Cişmigiu. Când începe discursul, viitorul dramaturg devine palid şi fuge. Nu suportă coşmarul care se anunţă. Prietenii vorbesc, când se văd, despre război (30 nov. 1941) şi toţi sunt disperaţi şi confuzi. „Mă simt otrăvit; nu mai pot suporta jocul acesta stupid în care ne agităm cu tot felul de ridicole opinii care nu schimbă nimic" – notează Sebastian în jurnal. Tot el înregistrează, peste un an (22 iunie 1942), plecarea fiului înfricoşat din ţara tatălui: „Eugen Ionescu a plecat ieri. Miraculoasă întâmplare". A părăsit, aşadar, România la 21 iunie 1942, pentru a ocupa postul de ataşat cultural în Franţa, ţara mamei. O detaşare provizorie (*o fugă în hainele gardianului*, cum va spune dramaturgul în altă parte!) care, după război, va deveni o despărţire definitivă.

*

Cu aceste imagini se desparte de ţara tatălui şi de literatura română autorul lui *Nu* şi biograful lui Victor Hugo. Să rezumăm. Este, întâi, imaginea pe care o lasă Arşavir Acterian despre prietenul său: un Eugen Ionescu foarte tânăr, dornic de taifasuri lungi, amator de literatură, muzică, femei, visător... Este, apoi, imaginea, mai complexă, dată de jurnalul lui Şuluţiu: un Eugen Ionescu – tânăr intelectual suspect de a avea geniu, azi afectuos, „băiat de treabă", mâine agresiv, negativist, lovit de o criză morală teribilă, în altă zi insinuant, suspicios, chiar ipocrit, egoist, orgolios peste limite, fără metafizică... În clipe mai odihnitoare (şi

acestea sunt destul de dese), geniul imprevizibil în reacţii şi nestatornic în afecţiuni participă la „chefuri" bucureştene organizate de nişte intelectuali tineri care vor să-şi facă un rost în viaţă şi nu prea reuşesc. Uman, foarte uman şi verosimil, sub latură existenţială, această imagine în oglinda unei subiectivităţi nestatornice cum este cea a lui Octav Şuluţiu.

Cea de-a treia fotografie (cea făcută de Jeni Acterian) pune accentul, s-a observat, pe talentul de actor comic a omului Eugen Ionescu. De câte ori apare în peisaj, el provoacă râsul celor din jurul lui. În fine, Mihail Sebastian prinde în jurnalul intim figura unui Eugen Ionescu vulnerabil, înspăimântat, terorizat de o istorie care anunţă numai catastrofe. Mai este, desigur, portretul incomplet făcut de Lovinescu: un Eugen Ionescu temător, inteligent, neserios, decis să părăsească România, autorul unui roman „prost", o fiinţă tragică...

8. Autoportretul din „Nu"

Cum arată aceste portrete în raport cu proiecţiile scriitorului despre el însuşi? Pentru a afla, trebuie să ne întoarcem la volumul *Nu*. O carte în care, aşa cum am dovedit, filonul autobiografic pătrunde masiv în discursul critic şi, până la un punct, îl domină. O autoficţiune, într-o măsură considerabilă, cum, iarăşi, am precizat. Ce spune autorul despre sine şi, mai ales, ce se poate înţelege printre rânduri? Am semnalat câteva date existenţiale din această confesiune, când deghizată, lucidă, când directă, derutant de sinceră, tragică, apoi voit derizorie. *Jurnalul* pe care îl introduce în studiul despre Ion Barbu (studiu pe care, de altminteri, nu mai ajunge să-l scrie pentru că se plictiseşte de subiect după ce a făcut pe larg preistoria lui!) vorbeşte despre deznădejdea care „ţipă" în el şi despre faptul că, în viaţa de toate zilele, calcă peste abisuri. Nu are, aşadar, un echilibru interior şi nu vede în existenţă decât goluri negre. Îi este, evident, frică: „văd aşa de clar cum toţi ne clătinăm".

Eugen Ionescu nu glumeşte, nu mai ia în răspăr lucrurile, ceva serios se întâmplă şi ceea ce se întâmplă îl exasperează. *A se clătina* este un verb care se repetă în această proză eseistică în care pătrunde, ameninţător, biografia unui om care crede în foarte puţine valori şi care, în ciuda giumbuşlucurilor pe care le face, are un puternic sentiment metafizic. „Să închidem ochii" indică o terapeutică pornită din teamă. Este sentimentul pe care îl desluşim în aceste şi printre aceste fraze înspăimântate şi negatoare. „Dar sunt fricos – zice el –, dar sunt şovăielnic; nu am decât atitudini duble". Este cazul să credem că autorul nu se preface, nu vrea să ne păcălească încă o dată. Şi mai departe: „nu mă pot devota; aceasta e marea mea tragedie, nu mă pot devota; mă plasez în centrul de interes, de preocupări; nu mă pot transcende; nu mă pot părăsi, uita, azvârli"... Şi, din nou, suntem înclinaţi să-i dăm dreptate. Aşa şi face Eugen Ionescu în articolele sale: nu se părăseşte niciodată, nu se *azvârle* în afara discursului critic, rămâne mereu în ecuaţie, se implică în discurs. E bine, e rău pentru un critic? Nu-i totdeauna bine (ştim doar că un critic trebuie să-şi lase în pragul articolului toate complexele şi toate subiectivităţile!), dar farmecul tânărului Eugen Ionescu este să încalce regulile. Aşa că nu se ignoră. După ce lansează ideea că Ion Barbu nu face în *Oul dogmatic* decât să formuleze alegoric o ideologie oarecare şi-l compară (blasfemie!) cu Panait Cerna, eseistul abandonează demonstraţia şi începe să vorbească despre sfâşierile, deznădejdile, clătinările sale. Un personaj tragic păşeşte pe scena pregătită pentru o comedie a vanităţilor literare: „Cum să mă purific? Sunt sfâşiat (*sfâ-şi-at*) de toate vanităţile, de toate ambiţiile. Sufăr incomensurabil că nu sunt cel mai mare poet al Europei, cel mai mare critic universal, cel mai voinic ins din România şi, măcar, prinţ. Nu mai pot să aştept atâtea lucruri care nu se împlinesc, care nu se împlinesc! Şi totuşi văd că nu au niciun sens, nicio frumuseţe, nicio noblеţe, nicio valoare spirituală luptele mele pentru vanitate, pentru mofturi. Dar nu pot depăşi nimic! De ce oare nu sunt permanent mulţumit, beat de fericirea elementară de a trăi? Aş putea să am această prezenţă totdeauna *vie*

şi să mulţumesc lui Dumnezeu pentru fiecare clipă de viaţă [...]. Toate lucrurile celelalte, valorificările sociale sunt neimportante. Esenţială este numai viaţa mea biologică: *eu duc* paharul de vin la *gură*; paharul pe care îl simt strâns în mâna *mea*; această mână care apucă sau se desface ca o floare, care mângâie când o plimbi pe obraz; această gură care surâde, care sărută. Simt, uneori, clătinându-se, prăbuşindu-se, într-un abis lăuntric, semnificaţia vanităţilor mele. Nu. Hotărât. E cu neputinţă să lupt toată viaţa, toată viaţa, pentru orgoliu...".

Curios, omul care scrie aceste propoziţii prăpăstioase pare a spune adevărul. Este limpede că se teme de moarte şi că, în esenţă, este copleşit de tristeţe şi este apăsat de sentimentul iremediabilului. Strică prieteniile şi apoi suferă că a pângărit (este termenul pe care îl foloseşte!) prieteniile pure. Contestă un mare scriitor şi apoi este cuprins de îndoială. Atacă o carte numai pentru că altcineva a lăudat-o. Nu-i convins că este o carte proastă, dar a apucat să spună, într-o discuţie la cafenea, că este proastă. Începe un studiu nimicitor, apoi îl abandonează şi se pregăteşte să scrie altul, favorabil, recuperator, pentru că între timp un tip antipatic şi inabil a scris o cronică negativă. O tehnică bazată pe mania contradicţiei. Manie sau vanitatea de a dovedi că orice poate fi demonstrat? Şi că, la urma urmei, nu adevărul contează în discurs, ci elocinţa discursului. Un paradox pe care Eugen Ionescu îl teoretizează şi-l practică încă de tânăr. Nu-i o metodă îndoielnică, nu-i un paradox care, prelungit, repetat, oboseşte spiritual şi relativizează toate valorile? Ba da, aşa este, ne avertizează în mai multe rânduri chiar autorul în parantezele sale confesive... Mărturiseşte păcatul, apoi recidivează. Se sperie de moarte şi are sentimentul că bâjbâie în întuneric, merge pe drumuri înfundate, pe drumuri „tot întoarse".

Este, realmente, speriat şi, în plin pamflet (care vizează, aici, generaţia sa), ridică o rugăciune copleşitoare: „dar atunci, de ce mă sperii atâta, Doamne, de ce mă sperii de moarte în toate zilele, în toate nopţile, la toate colţurile? De

ce îmi tremură oasele, şi dinţii, şi carnea? Cu râs, cu plâns, cu sughiţ, în faţa acestei orori de deasupra râsului, de deasupra plânsului, de deasupra sughiţului? Eu sunt moartea. Viaţa este un provizorat. Moartea mă definitivează. Moartea sunt eu. De ce mi-e frică de mine, de ceea ce mă esenţializează?". Propoziţii uluitoare, propoziţii esenţiale pentru omul care scrie şi care nu oboseşte să declare că existenţa nu-i decât o poveste fără noimă, iar literatura nu-i decât o convenţie nereuşită, la discreţia umorilor noastre. Iată însă că existenţa are şi alte dimensiuni şi, în faţa ei, criticul ludic se simte părăsit, neajutorat. Eugen Ionescu are asemenea momente în care răstoarnă discursul său existenţial şi, bineînţeles, discursul său critic nihilist. Fiinţa metafizică din adâncurile spiritului temător iese, atunci, la suprafaţa frazelor înspumate, jucăuşe, paradoxale.

9. Succesele „fiului risipitor" sunt, în fine, recunoscute de criticii generaţiei sale

Şi pentru că am citat mai înainte reacţia la scrisoarea atât de atipică a lui C. Noica şi la ideea de regăsire a spiritului de generaţie, să-i mai citărm o dată pe criticii care-l primeau cu reticenţe mai mari sau mai mici pe eseistul incomod Eugen Ionescu din anii '30: Vladimir Streinu şi Şerban Cioculescu. Aceştia au revenit după 1964 în critica românească după ce trecuseră, ca şi Constantin Noica, prin experienţele dure ale istoriei. Cum primesc ei, acum, succesul francez al fiului risipitor care se dezice atât de categoric de ţara tatălui şi chiar de literatura din ţara tatălui? Vladimir Streinu, abia ieşit din închisorile unui regim rinoceresc, scrie în *Gazeta literară* (9.IV.1964) despre *Rinocerită sau dilema individualismului*. Laudă piesa şi numeşte pe autorul ei „o glorie mondială". Criticul crede că *Rhinoceros* are rădăcini româneşti, că personajul Jean (conformistul) seamănă cu Mitică al lui Caragiale – „tipul mic-burghezului român în ipostază cosmopolitană şi atemporală" şi că Logicianul indică direct pe Nae Ionescu... Supoziţii. Mă întreb dacă

spectatorul sau cititorul din America de Sud are în minte aceste modele şi, în genere, dacă trebuie să căutăm în literatură astfel de puncte de reper, prototipuri, filiaţii. Cert este că Vladimir Streinu, criticul fin şi receptiv care, în 1935, măsura „câtimea" de subiectivism a *criticului eseist*, primeşte cu satisfacţie, după treizeci de ani, succesul dramaturgului şi laudă angajamentul lui moral.

Demisionarul din Comitetul de premiere, Şerban Cioculescu, salută şi el, în 1970, primirea sub cupola Academiei Franceze a „Fiului risipitor", în timp ce intelectualii de stânga din Franţa consideră că, acceptând să intre într-o instituţie atât de conservatoare, Eugène Ionesco a făcut o alegere rea. Fără să facă nicio aluzie, Şerban Cioculescu se vede confirmat în intuiţiile din 1934: „aşteptările bune" deveniseră între timp certitudini şi certitudinile (operele dramatice) îl duseseră pe neseriosul autor al cărţii *Nu* acolo unde nu păşise încă niciun român. „Fiul risipitor" continuă, astfel, să provoace mentalităţile, ierarhiile timpului. În 1934 provoca modelele literaturii şi critica literară, în 1970 provoacă spiritul vremii sale şi, primind să ocupe un fotoliu sub Cupolă, introduce antiteatrul şi, în genere, avangarda artistică într-unul dintre cele mai vechi şi mai conservatoare instituţii culturale din Europa. Spiritul ionescian este consecvent cu sine: este totdeauna contra, chiar dacă obiectul negaţiei se schimbă...

*

Care-i portretul autentic în această galerie de portrete subiective, desenate îndeosebi de prieteni imprevizibili, umorali ca şi tânărul intelectual despre care este vorba? N-aş putea spune. Dacă aş fi totuşi silit să aleg, aş alege, fără să ezit prea mult, autoportretul din *Nu* şi din articolele ulterioare în care biografia nu se resemnează să stea pe margine. Este curajul şi este farmecul acestui scriitor care, plin de complexe, atacă toate complexele şi inerţiile culturii române. Mai este ceva cu Eugen Ionescu sau mai lipseşte ceva în

portretele şi autoportretul de mai înainte: *dimensiunea religioasă*. Căci, oricât ar părea de neverosimil, „impertinentul" (în accepţia lui Noica) este un om religios, un spirit, vreau să spun, pentru care mila şi toleranţa există. În nebunia secolului său, Eugène Ionesco n-a părăsit pe Dumnezeu şi, după cât se pare, nici Dumnezeu n-a părăsit, în crizele ei existenţiale repetate, fragila trestie gânditoare.

XII

Despre „dezenţializarea literaturii" şi efectele nefaste ale revoluţiilor. Întoarcerea democraţiilor spre religie...

„Revoluţia se degradează şi degradează pentru că e impură [...]. Orice revoluţie devine, în consecinţele ei, nefastă."

(1939)

1. *„Orice revoluţie este, în fapt, o reacţiune"*

Spre sfârşitul anilor '30, spiritul critic al lui Eugen Ionescu se radicalizează politic. Faptul se vede îndeosebi în *Scrisori din Paris* (publicate în *Viaţa românească* începând cu nr. 8, august 1938), dar şi în alte articole apărute în *Vremea* sau *Rampa*. Nu ştiu dacă pot spune că autorul lui *Nu* gândeşte, acum, ca un ideolog de stânga (nu va accepta, nici acum, să se pună în serviciul unei ideologii determinate), dar multe din punctele lui de vedere arată o sensibilitate sporită faţă de problemele politice ale Europei şi faţă de condiţia omului în turbulenţele istoriei. Tonul eseurilor sale se schimbă, în orice caz jocurile spiritului se împuţinează şi chiar dispar la un moment dat. Eugen Ionescu devine serios, foarte serios şi discursul său critic capătă o notă apăsată de gravitate morală. Cum am semnalat deja, scriitorul, aflat cu o bursă în Franţa, intră în cercul de intelectuali din jurul revistei *Esprit* şi pare a fi satisfăcut de ideile mişcării „personaliste" a lui Emmanuel Mounier şi, în genere, cu

ideea unei renaşteri spirituale în Europa. Încearcă chiar să-l impună pe Mounier în România, acţiune care nu-i prea reuşeşte... Cert este că, în aceste circumstanţe, începe să gândească în alt mod statutul scriitorului şi, în genere, să scrie în alt stil despre literatură. Părăseşte ideea că literatura nu serveşte la nimic şi se apropie, primejdios, de temele „literaturii angajate". Cu precauţie, e adevărat, şi cu vechile lui instincte de independenţă faţă de canoane. Cine şi-ar fi putut închipui totuşi că autorul lui *Nu* combate acum (1937-1940) retragerea artistului în „turnul de fildeş" (eterna obsesie a artistului angajat politic!) şi deplânge „dezenţializarea literaturii", adică: „pierderea conţinutului ei uman, de viaţă; estetizare, construcţie arbitrară a lumii, izolare fără asceză, lunecare în lumea interioară a instinctului"... Concluzia: „literaţii nu mai sunt în miezul lumii; lumea vie, lumea dramatică a aruncat literatura în afară de ea sau i-a aservit forma unor valori streine"[1].

Un semnal totuşi de alarmă, un semn de independenţă: literatura să nu se izoleze, adevărat, în turnul de fildeş, dar nici să se aservească politicului şi „scientismului" (?!). Scientismul pare a desemna, în cazul de faţă, ceea ce eseistul numeşte mai departe „realităţile epidermice şi fiziologice"... Soluţia bună este ca scriitorul să exprime „omul spiritualizat", zice Eugen Ionescu, apropiindu-se la acest punct de programul generaţionaliştilor. „Omul spiritualizat" ionescian are însă coordonate care-l diferenţiază, de pildă, de *omul eliadesc* şi, în genere, de conceptul criterionist de „primat al spiritualului" (în sens mistic, mitic, arhetipal etc.). Lucrurile sunt mai bine lămurite în ceea ce priveşte literatura „de combat" (pe care, se va vedea de îndată, Eugen Ionescu o respinge!) într-un comentariu în marginea romanului *Batailles dans la montagne* de Jean Giono[2]. Pe scurt, ideile criticului sunt următoarele: supărat pe actualitate, Giono se

[1] „Situaţia scriitorului", în *Vremea*, 10 oct. 1937.

[2] „Jean Giono şi actualitatea", în *Rampa*, an. 27, nr. 6008, 7 martie 1938.

refugiază în inactual, prezentând în roman confruntarea omului nu cu revoluţiile, ci cu elementele cosmice (gheţurile ce se dislocă, munţii ce alunecă etc.)... Totuşi, zice Eugen Ionescu, „rar am citit o carte mai *actuală*, mai impregnată de timpul său...". Demonstraţia este convingătoare şi se încheie cu ideea că actualitatea în literatură nu înseamnă *document, expunere, comentariu politic*, ci trăirea realului în plan interior. „Iar literatura actuală – scrie el – nu este, Doamne fereşte, aceea a imnurilor, a expunerii problemelor, a participării inedite şi exterioare, *parţiale, false* a literaturii «de combat», ci aceea în care drama actuală e cuprinsă [...] în substanţă, nu în subiect...". Disociere corectă, premonitoare într-un anumit sens pentru că, după 1945, literaturile din Est s-au confundat tocmai cu confuziile acestei „literaturi *de combat*" care sacrifică esteticul, umanul individual, adică ceea ce constituie esenţa creaţiei – în favoarea politicului, eticului, ideologicului, acţiunii practice...

Punctul său de vedere este şi mai limpede exprimat în seria de *Scrisori din Paris* în care notele personale intră într-un fel de *jurnal public* întocmit cu anumită coerenţă. Temele recurente ale eseistului sunt acum: prăbuşirea iminentă a Europei, efectele dezastruoase ale revoluţiilor, „depersonalizarea omului", „dinamismul urii şi al violenţei" în lume, extrema-dreaptă şi extrema-stângă, „păgânizarea Europei", în fine, *este posibilă respiritualizarea* Europei? şi, încă odată, este imperios necesară *reesenţializarea* literaturii... Subiecte grave, subiecte dificile pentru un eseist care, se înţelege repede, nu acceptă nici extrema-dreaptă, nici extrema-stângă, deşi limbajul disocierilor sale este mai apropiat în această fază morală şi politică de discursul stângii catolice franceze, în varianta spirituală a grupului de la *Esprit*...

Nu ştiu cum judecă politologii şi istoricii ideilor aceste fragmente, dar eu le găsesc remarcabil de lucide, substanţiale, revelând un Eugen Ionescu cu o gândire matură şi responsabilă. Un Eugen Ionescu care, ajuns la 30 de ani, se simte un om sfârşit într-o lume europeană care se prăbuşeşte. Luciditate şi panică în acelaşi timp sau, mai exact, o panică a

lucidității este ceea ce se remarcă în aceste eseuri bine construite, analitice și digresive, subiective și curajoase... Pentru că e *14 iulie* și rătăcește prin Paris bursierul român nu poate să nu se gândească *la revoluție, la popor, la conservatorism, la democrație, la burghezie,* iar dacă cel care se plimbă pe străzile cuprinse de febra sărbătorii este Eugen Ionescu, individul „cam de 30 de ani", venit din Estul Europei latine, el se gândește și la Berdiaev, Maritain, Mauriac, Bernanos, Mounier și, prin ei, la clericii catolici care au părăsit pe săraci și, chiar așa zice eseistul despre care vorbim, „s-au așezat la masă cu bogații"... Imagine suspectă, imagine preluată de la romantici și transformată de ideologii marxizanți din secolul XX, într-un clișeu maniheistic. Eugen Ionescu îl utilizează, dar, puțină răbdare!, răstoarnă acest clișeu care ascunde nu numai un adevăr social, ascunde în mințile ideologilor dogmatici ai secolului o primitivă, terorizantă voință de răzbunare...

Revoluția deci este preocuparea de acum a agitatului, neliniștitului român Eugen Ionescu care, la 30 de ani, are sentimentul că este un om sfârșit, ca eroul papinian. Ce se întâmplă cu revoluția, ce-a devenit ea, este revoluția – cum susțin spiritele conservatoare – „doar o înnebunire a lumii de către câțiva oameni secreți și îndrăciți" – sau este ceea ce mulți cred, și anume: revoluția este motorul care a schimbat și va schimba în continuare Europa și lumea întreagă? Eugen Ionescu nu se raliază niciunei partide în această controversă. N-ar fi el dacă nu s-ar distanța și de unii și de alții. Așadar: revoluția nu-i nici opera unui grup de oameni secreți și îndemonizați, dar – să se știe – nu-i nici miracolul de pe pământ. Și ca să fie mai elocvent, lansează următoarea idee, menită să scandalizeze și dreapta, și stânga: „Ceea ce se poate spune însă este că toate revoluțiile – începând cu Renașterea și Reforma și încheiate prin numerosul șir al revoluțiilor moderne, amestec de bine și rău, de valori spirituale și de elemente demonice – au fost utilizate spre rău, întoarse spre rău; rezultatele revoluțiilor au însemnat o permanentă cădere. Valorile înalte nu au fructificat

niciodată. Revoluţiile, ce au pornit din necesitatea de-a îndrepta răul şi pentru a-l îndrepta (în sensul acesta, s-a mai spus, îmi pare, că orice revoluţie este, de fapt, o reacţiune), au sfârşit prin a-l agrava. În felul acesta, lumea modernă se caracterizează printr-o cădere ce merge accelerându-se spre nu ştiu ce catastrofă finală, spre prăpastie. Destin apocaliptic al lumii!".

Provocare teribilă! Pe Eugène Ionesco care sfidează pe Jean-Paul Sartre când stânga este la putere în Franţa şi pe acelaşi Eugène Ionesco care, în 1968, îi trimite pe studenţii insurgenţi acasă zicându-le: „mâine veţi fi toţi nişte notari", îl aflăm, *in nuce*, aici, în aceste propoziţii catastrofice despre destinul apocaliptic al lumii moderne. O nuanţă totuşi trebuie reţinută: Eugen Ionescu nu contestă legitimitatea istorică a Revoluţiei de la 1789, nici pe oamenii care au făcut-o. Dacă ea a pus, adevărat, în discuţie şi a coborât într-o oarecare măsură ideea de Dumnezeu, a dat, în schimb, „o înaltă idee despre om, demnitatea şi libertatea lui, despre dragoste şi dreptate, care *aproape* compensau căderea de pe celălalt plan [...]. Omul de la 1789 era un om demn de respect"[1]. Numai că toate acestea – scrie Eugen Ionescu, justificând neîncrederea lui în orice revoluţie – au fost mistificate, compromise în secolul al XIX-lea şi burghezia (beneficiara Revoluţiei de la 1879) a devenit „incomparabil mai odioasă" decât nobilimea din secolul al XVIII-lea. Concluzia: „devenind regim şi organizare, revoluţia s-a compromis: a căzut"...

Analistul Eugen Ionescu trece, apoi, la revoluţiile din secolul său: revoluţia comunistă şi revoluţiile de extremă dreaptă (în Italia şi Germania). Alte catastrofe, altă depersonalizare a omului, alte nenorociri, aşa încât rezultatul general a o sută cincizeci de ani de revoluţii europene este că „toate valorile lui [ale omului] au fost compromise: individuale, religioase, naţionale, libertatea şi dragostea"... Ce-i de făcut? O primă soluţie ionesciană: să nu stârnim răul ca să nu

[1] *Viaţa românească*, XXXI, nr. 8, august 1938.

producem un rău mai mare, să acceptăm fatalităţile istoriei, să împiedicăm revoluţiile care, oricum, produc efecte dezastruoase. Pe scurt: o soluţie... ionesciană: o soluţie morală, recuperatoare, purificatoare. Cu alte cuvinte, lumea actuală să nu mai facă o nouă revoluţie (ştim de ce!), dar nici să stea în expectativă în faţa răului iminent: să încerce să corecteze erorile Revoluţiei de la 1789 („a revoluţiei deja făcută şi prost făcută"), să purifice coordonatele ei: „Efortul democraţiei franceze actuale, de pildă, îl văd în încercarea de-a reface Revoluţia de la 1789, de a se ridica la 1789. Democraţia nu a fost realizată niciodată, şi nici individualismul generos ori ideea dreptăţii care a animat acea revoluţie; mai târziu ar putea să se ridice mai sus, la Renaştere, purificând-o. Lupta noastră pozitivă: să refacem ordinea în dezordinea şi anarhia care sunt ordine degradată!...".

Propoziţii splendide! Soluţie suprarealistă! Strategie revoluţionară împotriva revoluţiilor de orice fel, morala creatorului care, format de valorile umanismului european, constată că toate revoluţiile europene n-au reuşit decât să le compromită... În glumă sau în serios, Eugen Ionescu propune, în fond, să refacem istoria începând cu Revoluţia Franceză şi să coborâm (sau să urcăm) spre Renaştere pentru a drege, astfel, ceea ce Renaşterea şi Revoluţia de la 1789 au stricat. Imprevizibilul, irepresibilul, inclasabilul Eugène Ionesco începe de acum, *cam pe la treizeci de ani*, pe când se simte un om iremediabil pierdut, să construiască o morală a istoriei şi o morală nu a omului revoltat, ca Albert Camus, ci a omului care să purifice istoria... Problema este cum?... Răspunsul în cazul de faţă nu poate fi decât acela pe care l-a dat T.S. Eliot în altă situaţie: *rolul creatorului autentic este să încerce, restul nu-l interesează.*

*

Am citat de mai multe ori până acum convingerea tânărului Eugen Ionescu că, dacă ar fi francez, destinul lui s-ar schimba fundamental. În *Scrisori din Paris* spune că Parisul

este oraşul unde nu se simte robit sau oraşul în care se lasă robit cu bucurie pentru că, în realitate, se robeşte libertăţii. Franţa este, dar, „o zonă superioară de umanitate" – scrie eseistul. „Europa este Franţa. Şi Franţa e încă sănătoasă" – mai scrie el la 13 noiembrie 1938. Şi alte fragmente care arată o mare iubire spirituală pentru *ţara mamei* şi credinţa că, dacă Franţa rezistă, nimic esenţial nu se pierde în lume... Numai că „La douce France" dă semne de slăbiciune şi admiratorul ei româno-francez intră, s-a constatat, în panică. După ce sfătuieşte pe greu guvernabilii francezi să refacă Revoluţia de la 1789 fără s-o repete, doar corectându-i, purificându-i liniile, vine în august 1939 cu altă idee: francezii să facă bine, pentru a se apăra pe ei şi a apăra Europa, *să dinamizeze ura.* Chiar aceasta ar fi metoda eficace de a rezista în faţa urii şi violenţei din afară. Ştie că francezii detestă violenţa, că ei sunt oameni politicoşi, că vor să rezolve democratic problemele litigioase, ştie bine că francezii nu fac şi nu vor accepta decât un război just, dar strategul Eugen Ionescu le atrage serios atenţia că trebuie mobilizată ura pentru a intimida şi, în caz de agresiune, pentru a respinge agresiunea. *Să facem din ură o doctrină politică şi metafizică,* conchide el.

2. Soluţia metafizică bazată pe dinamizarea urii ca să corecteze efectele culturii moraliştilor...

Acest activism al spiritului ionescian nu ţine însă mult. *Scrisoarea* din sept.-oct. 1939 îl arată prăbuşit, angoasat, revenit, adică, la starea de spirit aşa-zis normală. Titlul corespondenţei din Paris spune totul: *vechea aşezare se prăbuşeşte.* A căutat mai multe soluţii (le-am citat deja): a crezut, întâi, împreună cu Emmanuel Mounier şi intelectualii de la *Esprit* în soluţia spirituală, personalistă, creştină: n-a dus prea departe. A încercat, apoi, o revoluţie contra revoluţiilor represive... Nu l-a luat nimeni în serios pe reformatorul care îşi dă seama că toate reformele duc la dezastru. A sugerat şi o soluţie metafizică. „Tot nu mă ascultă nimeni" – scrie el, necăjit, dezamăgit, sastisit... Acum descoperă că nu mai este

nimic de făcut: „pentru prăvăliri suntem făcuţi, pentru catastrofe, şi pentru catastrofe şi mai mari"... Şi, dacă nimic nu mai este de făcut, discursul ionescian îşi regăseşte vechea, imbatabila retorică: pesimist, apocaliptic, o negaţie vioaie a lumii. Logica lui morală este următoarea: *dacă nimeni nu mă ascultă, dacă toată lumea discută* (iar „discursurile mai mult încurcă decât lămuresc lucrurile"), *dacă totul se amestecă şi se confuzionează*, pe scurt: dacă *vechea aşezare se prăbuşeşte*, ce pot face altceva decât să scriu despre faptul că nu pot face nimic, că sunt revoltat, disperat, înfricoşat şi că revolta, disperarea şi frica mea sunt neputincioase? Cam acestea sunt propoziţiile, figurile ce se repetă într-un discurs în care Eugen Ionescu îşi completează vechiul său repertoriu de angoase.

*

O idee, nu cu totul nouă la el, dar, totuşi, mai limpede formulată aici, este aceea pe care ideologii o resping cu indignare, ieri ca şi azi: *identitatea dintre extrema-dreaptă şi extrema-stângă*. Eseistul observă că ele se întâlnesc cel puţin într-un punct esenţial: în irespectul pentru valorile umane, în reprimarea individului, în suprimarea libertăţilor individuale, fie că este vorba de colectivismul bolşevic, fie de naţional-socialismul nazist. Eugen Ionescu, cu simpatii de stânga, duşman incoruptibil al dictatorilor, prinde acest substrat comun al ideologiilor ce se confruntă la suprafaţă. Îl intuieşte cu un ceas mai devreme decât alţi ideologi titraţi, profesionişti... Va rămâne şi mai târziu, când devenise un dramaturg cunoscut în toată lumea şi cuvântul lui era ascultat, pe aceeaşi poziţie. Incomodă, de altfel, într-o Europă occidentală dominată după 1945 de o stângă comunistă intolerantă. Eugen Ionescu va ataca în chip violent lagărele de exterminare naziste, dar va ataca, atunci când va fi descoperit, şi Gulagul sovietic. Ostilitatea neascunsă niciun moment faţă de Jean-Paul Sartre, servitorul istoriei – cum i-a zis – de aici începe: tăcerea culpabilă a filosofului existenţialist în faţa realităţii gulagurilor. Această atitudine, oarecum singulară în

Franţa din anii '60, i-a adus lui Eugène Ionesco multe simpatii, dar şi multe, cu mult mai multe adversităţi. Faptul că nu i s-a acordat Premiul Nobel, deşi îl merita cu prisosinţă, poate fi explicat de poziţia lui, încă o dată, incomodă în această bătălie ideologică... În 1939, când războiul nu izbucnise încă, eseistul român, aflat atunci într-un Paris confuz şi înspăimântat, îşi dă seama de această complicitate a ideologiilor şi de destinul victimei lor unice: individul comun. Acesta este punctul de la care pleacă politologul acesta amator, suspect de perspicace: „Ceea ce mi se pare însă, *acum*, sigur este faptul că toată vechea aşezare se prăbuşeşte. A fi nazist sau comunist sau democrat vechi este un lucru egal de depăşit. Această afirmaţie care putea să pară absurdă până ieri – capătă astăzi conţinut. Nimeni nu ştie cine este, împotriva cui este: se pare astfel că Germania, imperialistă şi cuprinsă de mania anexărilor tutoriale, este pe cale de a realiza idealul democratic şi european al societăţii naţiunilor; Rusia sovietică, odinioară după câte ştim, însufleţită de idealul revoluţiei mondiale, este, astăzi, de un naţionalism, de fapt, intransigent; ceea ce însă ne miră este că încă nu se observase identitatea esenţială dintre extrema-dreaptă şi extrema-stângă, prin: colectivism, anticapitalism (teoretic), antiindividualism, anticreştinism, dictatură. Un alt lucru demn de remarcat este acesta: orice ins, de pe orice poziţie, se crede confirmat de evenimente. Un simptom mai sigur al haosului nici nu putea fi".

Încă o dată, ce-i de făcut? Eugen Ionescu mai vine cu o soluţie: *să aşteptăm! Să vedem cum se lămuresc lucrurile, căci lucrurile se lămuresc singure, să aşteptăm şi să gândim...* Numai aşa, după ce prăbuşirea se va înfăptui, numai atunci va apărea „o aşezare nouă, o sinteză nouă a lumii se va cristaliza" – zice eseistul. Soluţie filosofică, soluţie mioritică: să aşteptăm ca destinul să se împlinească, gândind la el... În septembrie 1939, Eugen Ionescu era, am impresia, foarte român. Va trece multă vreme până când, în decembrie 1989, urmărind Revoluţia de la Bucureşti, va declara unui jurnal parizian: „Dieu est de nouveau roumain".

XIII

Autobiografia unui „băiat frământat" cuprins deseori de „o panică înfiorătoare"

> „Comment est-il possible d'être à la fois ici et là, comment la pensée est-elle possible? Je me pense. Je suis un autre. Ce «je» est pris dans le moi [...], «je» est un carrefour."

Eugen Ionescu este, alături de Mircea Eliade, un partizan şi, într-o oarecare măsură, un teoretician al jurnalului intim. A scris de multe ori despre acest gen literar ignorat multă vreme de literaţii români şi a publicat el însuşi fragmente de jurnal separat şi în interiorul eseurilor sale. Am amintit în mai multe rânduri, în cuprinsul acestui studiu, opiniile sale despre diarism şi, într-o carte anterioară (*Ficţiunea jurnalului intim*, III. *Diarismul românesc*, 2001), am prezentat pe larg poziţia generaţiei sale şi a lui în privinţa acestui subiect greu acceptat (de cele mai multe ori chiar reprimat) de critica timpului. Reiau, aici, câteva din ideile sale, aducând alte dovezi scoase din textele la care nu avusesem încă acces. În continuare voi vorbi, dar, despre diaristul Eugen Ionescu (diaristul exprimat în limba română), surprinzător de cele mai multe ori, incisiv, ironic, panicat, disperat, iarăşi, de multe ori, profund liric şi chiar profund metafizic în momentele sale de contemplaţie. În categoria scrierilor diaristice (încă o dată: categoria scrierilor în limba română!) trebuie să includem multe fragmente din articolele, eseurile, notele de dinainte de *Nu*, câteva capitole din *Nu* (indicate ca atare de

autor, dar şi altele care, fără a fi numite, au un caracter evident subiectiv), fragmente din scrierile critice publicate în revistele româneşti înainte şi după 1934, apoi *Jurnalul* (19 mai 1939-10 august 1939) apărut în *Viaţa românească* – decembrie 1939, reluat în parte în paginile finale din *La Photo du colonel*: *Printemps 1939* (1962) traduse de autor în franţuzeşte, precum şi fragmentele citate de mai multe ori până acum din *Présent, passé / Passé, présent* (1968), acelea care se referă la anii '40-'42... Sunt, apoi, *Scrisorile din Paris* (1938-1946) care alcătuiesc împreună un jurnal politic şi un jurnal moralistic, scrise, amândouă, în alt stil decât acela (jucăuş, relativizant, cu note de voită bufonerie) din articolele anterioare. *Un jurnal public*, am putea spune, în care intră, din loc în loc, şi pagini dintr-un jurnal existenţial alarmant, deosebit de alarmant. În fine, în seria aceastor pagini subiective trebuie să citäm şi scrisorile propriu-zise adresate prietenilor din ţară (Tudor Vianu, Petru Comarnescu), importante pentru biografia scriitorului, importante şi altfel, ca documente de existenţă şi dovezi ale oscilaţiilor spiritului său deosebit de tensionat, radicalizat, serios, foarte serios în această perioadă. Toate aceste texte plimbate dintr-o limbă în alta trebuie citite şi judecate ca pagini de literatură confesivă. O proză autobiografică, o autoficţiune în care spectacolul personalităţii lui Eugen Ionescu se desfăşoară liber şi în toate gamele. Este o parte importantă a literaturii sale, poate chiar cea mai importantă, în limba română.

1. „Genul originar literar [...]. Adevăratul gen literar." Necesitatea unui „epicism interior"

Să revedem, mai întâi în rezumat, opiniile sale despre acest gen literar (*jurnalul intim*) care, în cazul lui, se confundă de cele mai multe ori cu *jurnalul public*. Eugen Ionescu pleacă de la ideea că jurnalul este „genul originar literar", „adevăratul gen literar", preferabil, superior celorlalte genuri literare pentru că este „mai complet [...] şi mai adevărat", în timp ce romanul, tragedia, poemul n-ar fi decât „pervertiri ale

jurnalului pur" (*Nu*). Este o exagerare, evident, dar exagerarea are rostul de a impune un gen neomologat de literatură şi de critică, de un gen în care autenticitatea, subiectivitatea, spontaneitatea se desfăşoară mai liber decât în scrierile de ficţiune. Ceea ce este adevărat, cu observaţia că aceste calităţi nu sunt suficiente pentru a face o literatură valabilă estetic. Mai trebuie ceva, şi anume un grad de expresivitate în interiorul unei scrituri ostile convenţiilor literaturii propriu-zise. Generaţia lui Eugen Ionescu este, cum se ştie, foarte receptivă la aceste idei şi, sub influenţa lui Gide, începe să practice programatic literatura subiectivă, în speţă jurnalul intim. Cronicarul literar Eugen Ionescu înregistrează scrierile în cauză şi, de la un punct, se arată iritat: „o avalanşă de euri hipertrofiate", de *dezastre intime, de disperări, fluxuri, vitalisme* etc. Iritarea se transformă în furie când jurnalul intim devine o modă. Teoreticianul „genului literar originar" începe să demistifice convenţia şi să repudieze pe aceşti „cabotini ai disperării". Examinează impostura într-un articol din *Facla*[1], zicând că „un gen literar are valoare atâta timp cât nu are vogă". Dacă începe să fie un gen de succes, să fie cerut de public, să fie preferat de autorii prolifici, înseamnă că a devenit deja un gen decadent, compromiţător pentru valorile autentice. *Genul pur* s-a transformat, în acest caz, într-un clişeu, o expresie a mediocrităţii, o practică detestabilă care compromite spiritul şi, în genere, omenescul...

Eugen Ionescu se arată inclement la acest punct: „văzând că se poate face literatură cu viaţa intimă a insului, o mulţime de oameni au vrut să răscumpere mizeria lor anonimă, s-o salveze şi au scris cărţi cu mizeriile lor personale. Toată literatura la persoana întâi nu este, de fapt, decât o dezgustătoare colecţie «murdară, cleioasă» de mărturisiri neruşinate a ruşinilor mici individuale, a întristărilor, a turpitudinilor, a mizeriilor, a jalnicului. Dacă vrei să fii dezgustat de umanitate şi de literatură, care este, esenţial, umanitate,

[1] „Genul jurnalului" (*Facla*, 4 mai 1936), reprodus în *Război cu toată lumea*, vol. I, ed. cit., p. 272 şi urm.

nu ai decât să citeşti tot ce se scrie în ultimul timp: jurnale. Greu mai poţi iubi după ce te-ai învăţat să-i cunoşti prin asemenea cărţi, cu ochii unor asemenea cărţi şi [...] îţi vine să crezi că valoarea literară nu mai stă în expresia realizată a umanului, aşa cum este el; e o expresie a mediocrităţii, a căzutului, a nevolnicului, care trebuie alungată. De altfel, toată literatura aceasta de «autoanaliză» care se reclamă de la luciditate, de la cunoaştere, nu este decât o «analiză» la îndemâna oricărui; o falsă luciditate; o cunoaştere aproximativă a stărilor sentimentale periferice. E o lipsă de discreţie, de pudoare nejustificată prin nimic; e o umilinţă laică, nedemnă, neridicată de niciun principiu spiritual. Această literatură de «cădere» nu este cunoaştere, căci cunoaşterea este tare, pătrunzătoare, nu e luciditate, căci luciditatea e dincolo de plâns, de sentimentalism. E o lipsă de libertate, o înnămolire care este anestetică, căci atitudinea estetică este libertate. De altfel, aceste «jurnale», aceste individualităţi în derută, în mizerie, în mizerie făcută poezie, au şi altă semnificaţie. Este cântecul ultim al unui fel de a fi omenesc. Nimic nu este nemotivat. Oamenii «spun»; aceste «jurnale» şi «documente omeneşti» constituie, poate, testamentul lor sentimental. Nu cred că jurnalul, că literatura de introspecţie este definitiv condamnată. Dar, ca să redevină valabilă, ea trebuie să însemneze în adevăr o dedublare, un «epicism interior», o luciditate corozivă".

Nimic de obiectat în această demonstraţie în afară de faptul că eseistul amestecă puţin domeniile, punând la un loc proza la persoana întâi (care poate fi o pură ficţiune) cu jurnalul propriu-zis care poate fi, cum am dovedit în altă parte, o ficţiune indirectă, involuntară, *o ficţiune a nonficţiunii*. Ea poate cuprinde şi „mizeriile personale", „mărturisirile neruşinate ale ruşinilor mici individuale" (cazul jurnalului scris de Gide). Nu mai vorbim de *întristări*, istorii jalnice, momente de criză morală etc. Ele constituie substanţa obişnuită a jurnalului intim modern. Eugen Ionescu este, aici, purist şi excesiv de estetizant. Criticul are însă dreptate să se manifeste atât de categoric împotriva imposturii din

literatura subiectivă, indiferent de frontierele dintre genurile literare. O impostură prolifică ieri ca şi azi. Reacţia sa vine, totuşi, înainte ca literatura română să cunoască un exces de jurnale autentice. Eugen Ionescu nu crede, se vede chiar din fragmentul citat mai sus, că jurnalul este condamnat definitiv, recomandă doar o „luciditate corosivă" şi – fapt ce trebuie reţinut – „un epicism interior". O formulă care şi-a păstrat şi azi valabilitatea, aşa cum am dovedit în alt capitol al acestei naraţiuni critice.

2. Cazul Eliade. Mai mult stil „négligé". Exemplul lui Maiorescu

Criticul o caută în jurnalele pe care le analizează (Maiorescu, Eliade) şi, când o găseşte omologată, laudă scrierea confesivă, ca literatură. Nu-i place, totuşi, abuzul de literatură din jurnal şi-i reproşează lui Eliade (*Şantier*) stilul retuşat, convenţiile literare din interiorul „romanului indirect". Cât de îndreptăţit este acest reproş? Nu prea este îndreptăţit în cazul de faţă. *Şantier* are, adevărat, un fond romanesc, o minimă organizare epică, dar romanescul este justificat de acel „epicism interior" pe care îl cere în chip expres Ionescu şi pe care îl creează, printr-un bun instict de creaţie, Eliade. Rămâne valabilă în demonstraţia criticului opţiunea pentru stilul „négligé" în jurnal, adică pentru clauza spontaneităţii pe care o recomanda, la începutul secolului al XIX-lea, Stendhal. „Reproşez acestui jurnal faptul că nu e destul de «négligé» şi deci de nud, de sincer. Căci a ascunde unele lucruri înseamnă de asemeni a nu fi sincer, a nu fi adevărat" – scrie cronicarul Eugen Ionescu, renunţând la orice act de complezenţă faţă de colegul său de generaţie. Şi, mai departe: „Nu mă pot opri să fac constatarea tragicului destin al d-lui Mircea Eliade, condamnat veşnic să fie «intermediar». Nici în ştiinţă, nici în aventură, nici în asceză, nici în trăire. Şi, de astă dată, cu *Şantier*, e intermediar şi în cultură: nici în literatură – creaţie, nici în jurnal – document. Căci acest *Şantier* e organizat, oarecum. Nu este un perfect «document sufletesc», nici «caiet al experienţelor», deoarece, ca să-l facă unitar, ca

să poată fi urmărită suita unei singure drame, a retuşat caietul, scoţând unele lucruri şi repartizând materialul, făcând voit şi nefăcând totuşi un roman dintr-un jurnal. Totuşi, între «document» şi «literatură», parcă tot ar fi mai degrabă literatură, căci Mircea Eliade, spre tristeţea lui, este blestemat a rămâne un literat."

Nu discut, aici, îndreptăţirea sau neîndreptăţirea acestor observaţii, nici statutul de „intermediar" al lui Mircea Eliade între ştiinţă şi literatură şi, în cadrul literaturii, între creaţie şi document. Spun doar că documentul poate fi, în jurnalul intim, o formă de creaţie şi că, în genere, Eliade face din jurnalele sale de tinereţe un caiet al experienţelor existenţiale şi intelectuale ridicând documentul (trăire directă) la nivelul creaţiei. Ce apără, în principiu, Eugen Ionescu este însă just: jurnalul trebuie să fie o experienţă, un document neprelucrat (neretuşat) literar. Cum, de altfel, criticul recunoaşte atunci când comentează (*Facla*, 15 febr. 1937) *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu: „o pagină de jurnal este mult mai captivantă [decât] o colecţie de sonete, decât o artă poetică în alexandrini glaciali, decât o tragedie clasică franceză". Da şi nu, depinde de calitatea sonetului şi, desigur, de calitatea paginii de jurnal. Când este vorba de literatură (ficţiune sau ne-ficţiune), nimic nu este dinainte hotărât.

Revenind la jurnalul lui Maiorescu, Eugen Ionescu observă surprins că, în locul unui critic, descoperă „un om, un spirit, o problematică proprie pe care critica o acoperise". Trage din această revelaţie o idee mai generală despre relaţia dintre *omul public* şi *omul secret* din jurnale: „ceea ce este interesant, autentic, inalterabil într-un om este numai ceea ce este în afară de «profesiunea» care îl aserveşte, îl nivelează, îl falsifică". Aplică numaidecât morala fabulei la jurnalul criticului Maiorescu, zicând: „Acest jurnal e mult mai interesant decât toată critica lui Titu Maiorescu, pentru că, înainte de a vedea un om în lumina publică, socială, este preferabil să-l vezi în autenticitatea sa, în ceea ce l-a determinat să fie aşa cum a încercat să fie. Lucrul acesta a fost înţeles mai de mult. André Gide şi-a dat seama că jurnalul unui roman este mai

semnificativ decât romanul însuşi, pentru că curgerea e mai semnificativă decât închegarea, obrazul natural decât figura cu fard şi că, pentru a cunoaşte un om, trebuie să-l vezi gol, şi nu îmbrăcat. Un om este mai semnificativ decât ceea ce face şi mai ales decât ceea ce tiparele literaturii îi permit să exprime, nefalsificat, din sine însuşi." Este exagerat, cred, a spune că jurnalul lui Maiorescu, cu multe note despre starea vremii, este mai interesant decât „toată critica lui Maiorescu", este mai aproape de adevăr să observăm că *Însemnările zilnice* arată un Maiorescu pe care nu-l bănuiam în discursul său public. Unul nu exclude însă, în judecata noastră, pe altul. Fără opera critică şi fără uriaşa lui personalitate publică, omul din jurnal nu ne-ar interesa prea mult.

Alte păreri despre jurnal, ca gen literar, le aflăm în jurnalele propriu-zise, citate la început. Ele nu schimbă prea mult opiniile dinainte şi nu prefigurează, în totalitate, o teorie originală a jurnalului intim. Eugen Ionescu l-a citit pe Gide, dovadă că îl citează în mai multe rânduri, l-a citit şi pe Amiel şi ţine un jurnal propriu[1] pe care-l citeşte din când în când, reflectând asupra relaţiilor dintre cel care se confesează şi lumea din afară. Aşa face, de pildă, în 1967. Cine este acest „eu" care vorbeşte în naraţiunea diaristică? „En fait, le «je» est un «nous»" – răspunde diaristul acesta care caută nodurile gândirii şi ale limbajului. Şi le află: *„eu" este determinat de condiţii obiective; prin „eu" vorbeşte un întreg grup social,* dar vorbeşte şi *„le je" care pune totul în discuţie, inclusiv grupul social, condiţiile obiective* etc. Concluzia este că „eul" care se confesează este un nod de contradicţii, este mesagerul unei categorii sociale şi, totodată, contestatarul acestor categorii şi al acestor condiţii obiective. Pe scurt: „Lorsque je dis «je» c'est une façon de parler. En réalité, je ne dis même pas «nous», je dis «cela»...". Eugène Ionesco încearcă să surprindă, în stilul

[1] „Je relis des pages de mon journal intime. Écrire des journaux intimes, c'est, parât-il, succomber à une tentation individualiste condamnable" (*Présent, passé / Passé, présent*, ed. cit., p. 144).

lui, subtilităţile, complicităţile acestor relaţii în ceea ce naratologii de azi numesc *reflecţii metadiscursive*. Putem spune că, văzând şi comentariile sale anterioare – din anii '30 –, eseistul gândeşte bine, încă de la început, condiţia genului ca atare şi, cu o clipă mai devreme decât criticii români din epocă, intuieşte posibilităţile literare ale acestui gen socotit neliterar.

3. Un diarist atipic, un diarist care nu respectă, de regulă, clauzele genului. „Je considère que je existe et que je suis moi"

Eugen Ionescu a ţinut, cu o regularitate pe care n-o putem şti, dar a ţinut, în mod sigur, un jurnal intim în anii '30 şi mai târziu. Dovadă că se referă în mai multe rânduri la el. Altă dovadă este că, în *La Photo du colonel* şi *Le Présent, Passé...* reproduce fragmente din anii '39-'42 scrise aproape sigur în româneşte şi traduse şi comentate în 1962 şi 1967... La el se referă Mariana Şora în memoriile ei şi Virgil Ierunca în *Trecut-au anii*. Acesta din urmă precizează că, în 1947, Eugen Ionescu i-ar fi încredinţat un *jurnal intim* „pentru editare în România"[1]. Să fie vorba de *Jurnalul unui necombatant*? Aproape sigur. Despre destinul acestui jurnal trimis în ţară pentru a fi publicat va fi vorba în alt capitol al studiului de faţă. Să spunem până atunci că, din datele pe care le avem la îndemână, putem să reconstituim un scenariu posibil: tânărul Eugen Ionescu ţine un jurnal din care publică din când în când în presa românească fragmente sub formă de mici eseuri subiective, reflecţii morale şi literare; se întoarce în Franţa, ca bursier, unde stă doi ani (1938-1940) şi, în acest timp, notează în carnetele sale ceea ce vede şi ceea ce citeşte; vizitează, în 1939, locurile copilăriei (La Chapelle-Anthenaise) şi notează, iarăşi, emoţiile sale („Les souvenirs, mêlés au présent, affluaient en mille morceaux et en désordre") şi strânge apoi aceste fragmente în dezordine într-un capitol (*Printemps 1939*) dintr-o carte de povestiri: *La Photo du colonel*.

[1] *Cf.* Marta Petreu, *op. cit.*

Capitolul are două subtitluri: *Les Débris du souvenir* şi *Pages de journal*[1]. Paginile sunt, evident, traduse în franţuzeşte. Trimite, în acest răstimp, scrisori în ţară şi tipăreşte în *Viaţa românească* opt „Scrisori din Paris" (cea apărută în decembrie 1939 este intitulată, cum am precizat, *jurnal* şi este, cu adevărat, un jurnal intim, un jurnal preponderent existenţial, aşa cum îl defineşte teoretic, în mai multe rânduri, autorul). Toate fac parte din acest ipotetic scenariu diaristic în limba română. Şi care continuă cu însemnările din perioada Vichy, urmate de alte scrisori, notaţii, cam până prin 1947-1948, când scriitorul, care se apropie vertiginos de 40 de ani, se decide să rămână în Franţa. Cariera lui în limba română se opreşte aici... Începe alta, într-o limbă şi o cultură care-i vor aduce celebritatea mondială într-un gen pe care nu-l cultivase în tinereţe: teatrul.

Revenim la diaristul Eugen Ionescu şi la fragmentele care, sub un chip sau altul, au supravieţuit în româneşte sau în traducere franceză. Ce spun aceste pagini de jurnal când le citim, azi, dincolo de circumstanţe, umori, stiluri (diaristic, epistolar, text public), dincolo şi de limba în care au fost scrise? Cum arată şi ce ne comunică, vreau să spun, diaristul român Eugen Ionescu, care se plictisea enorm în literatura română în anii '30 şi gândea că, dacă ar fi francez, ar putea avea alt destin? Încep prin a spune că diaristul Eugen Ionescu este un diarist atipic. Dacă îl comparăm cu Eliade, Sebastian, Camil Petrescu, Octav Şuluţiu, Alice Voinescu, Jeni Acterian, Camil Petrescu, diariştii importanţi din această perioadă, observăm că, în însemnările intime el este, fapt surprinzător, un om aproape pudic. Vorbeşte, adevărat, despre sine, nu stă niciodată în rândul doi al discursului, dar păstrează o discreţie aproape absolută în ceea ce priveşte viaţa intimă. Îndrăznelile sale rămân în planul ideilor. Când vorbeşte de copilărie (în *Printemps 1939* şi alte fragmente), devine liric şi încearcă să reconstituie un paradis pierdut, dominat de o *lumină* revelatoare. În articole este agresiv,

[1] Éditions Gallimard, 1962.

schimbător, nu-i place aproape nimic, contestă cu o cruzime suspectă valorile consacrate, revine, se culpabilizează, apoi se disculpă, creează, pe scurt, un spectacol pe fondul unei disperări agresive; în jurnal se arată a fi mai degrabă un spirit contemplativ, un sentimental incurabil, un spirit religios înfricoşat de condiţia umană şi de violenţele istoriei, într-un cuvânt, un spirit care mai mult se apără decât atacă. Este o altă faţă, repet, a scriitorului decât aceea pe care o arată eseurile sale. Este şi altă ipostază a omului plin de complexe şi imprevizibil pe care îl prezintă în jurnalele intime prietenii săi bucureşteni (Octav Şuluţiu, Arşavir Acterian). Aceştia vorbesc, s-a văzut, de un tânăr amator de bufonerii şi de petreceri. În notele intime, omul care scrie *îşi pune probleme*, este un „băiat frământat", cum spune într-o scrisoare, şi rămâne aşa, am impresia, până la sfârşit. Se spune adesea că un jurnal este o luptă contra singurătăţii. Jurnalele lui Eugen Ionescu reprezintă, mai ales, o luptă contra fricii: frica de moarte. Ea este motto-ul vieţii individuale, ea este marea problemă a existenţei ionesciene.

Mai este ceva de precizat: jurnalul lui Eugen Ionescu este foarte puţin din ceea ce ştim că este un jurnal intim: a) nu-i un laborator de fraze, b) nu-i o cronică evenimenţială, nu-i o cronică mondenă, c) nu arată a fi un mesaj cu o destinaţie precisă, d) nu respectă clauza calendarităţii, e) nu-i un *album* care, lucrat *la sânge*, vrea să devină *o operă* (clauza Barthes), f) nu îndrăzneşte să spună totul despre sine (clauza Gide), g) nu este lucrat cu râvnă, zi de zi, în vederea publicării într-un timp determinat, în fine, h) nu-i refugiul unui scriitor care, după ce ratează creaţia de ficţiune, îşi revarsă otrăvurile în caietele secrete etc. Jurnalul este investit, de la început, cu funcţii creatoare, este un *gen literar* şi chiar un gen, s-a reţinut, mai pur decât alte genuri. Ne-am aştepta, în acest caz, ca Eugen Ionescu să-l practice în chip sistematic. Îl practică sporadic, fără convingere, dar când îl practică ştie ce spune, merge direct la ţintă. *Se spune* pe sine, aproape numai pe sine, *le „je"* exprimă, poate, *circumstanţele, grupul social*, pe „nous", dar, în esenţă, naratorul diaristic

ionescian (*le „je"*) se are pe sine în vedere în aproape toate împrejurările, făcând naveta de la *sine* (*je, moi*) la *altul* care, în fapt, tot el (*sinele*) sau, cum notează scriitorul în *Journal en miettes* (p. 49): „Comment est-il possible d'être à la fois ici et là, comment la penseé est-elle possible? Je me pense. Je suis un autre. Ce «je» est pris dans le moi; sa racine est moi. La terre nourricière ou la sève du «je» c'est «moi»" [...], «je» est un carrefour; je considère que «je» existe et que je suis moi". Şi este bine că este aşa pentru că jurnalul intim trebuie să fie, înainte de orice, o cronică a interiorităţii... Inclusiv cronica acestei deambalări imprevizibile într-un *carrefour* în mişcare.

4. „Un Charles Chaplin care l-a citit pe Pascal" (Cioran). „Mai bine să sfinţesc fleacurile decât să compromit sfinţii" (Eugen Ionescu)

Am analizat în mai multe rânduri, în cuprinsul acestui studiu, paginile de jurnal cu o evidentă deschidere metafizică din *Nu*: jurnalul unui spirit anxios, terorizat de ideea morţii, un „existenţialist" care contestă „existenţialismul" ca sistem filosofic, dar îl trăieşte în chip dramatic, în fine, cum a zis mai târziu prietenul său Cioran – Eugen Ionescu (autorul acestor notaţii existenţiale) este *un Charles Chaplin care l-a citit pe Pascal*. În *Familia* (1934), publică fragmente de *Journal* în stil mai degrabă ironic, cu păreri ce se contrazic copios de la o frază la alta. Aici promite să fie serios, peste un rând declară cu toată seriozitatea că vrea să fie „foarte tâmpit şi foarte serios". Desconsideră destinatarul (publicul), de aceea nu-i oferă decât lucruri urâte, judecăţi negre. Peste o propoziţie se răzgândeşte: ceea ce oferă publicului cititor nu-i, totuşi, chiar aşa de urât: „ceva din soarele spiritului meu iradiază". Culmea este că, aici, Eugen Ionescu are perfectă dreptate: spiritul său tânăr iradiază în aceste propoziţii ce caută cu dinadinsul paradoxurile gândirii şi vor să fie cu tot dinadinsul neserioase... Propoziţii care cu un ochi plâng, cu altul râd. După ce îşi face, iarăşi, serios un examen de conştiinţă, diaristul ajunge la concluzia că îşi pierde vremea

cu fleacuri. „Ei, şi – vine numaidecât replica. Îmi dau seama cât de caraghios este să scriu despre aceleaşi şi aceleaşi personagii ale mahalalei noastre literare; recunosc că e un viciu de joasă calitate"[1].

Această pocăinţă nu ţine prea mult. Fleacurile riscă să se sfinţească şi, dacă acest fapt se petrece, e bine. Morala vine de la sine: „mai bine să sfinţesc fleacurile decât să compromit sfinţii". Între timp, în fabula diaristică apare sub înfăţişări comice „Baba Şerbana" (Cioculescu) şi antipaticul C. Noica... Diaristul nu-şi suprimă instinctul polemic şi nici adversarii nu-şi păstrează în permanenţă statutul. Nici criticul nu are o umoare egală faţă de ei. Tonul se schimbă repede. „Baba Şerbana" apare, curând, sub înfăţişări mai favorabile, ca şi E. Lovinescu şi alţi critici de care imprevizibilul Eugen Ionescu ba se desparte, ba se apropie...

5. *„Primăvara 1939." A comunica incomunicabilul. O cronică a umbrelor. Două scriituri, trei momente ale interiorităţii*

În *Printemps 1939* citim: „Maria vrea să mă ia la plimbare. Ar vrea să dăm o raită pe la fermele din vecinătate pentru a-mi arăta fermierii care, unii dintre ei, îmi fuseseră colegi la şcoala din sat. Mă găseşte în fundul grădinii de zarzavat, sub un pom, acolo unde instalasem o măsuţă, un scaun, caietele mele; *eram pe punctul de a scrie, a scrie, a scrie; am scris toată viaţa, n-am ştiut să fac nimic altceva.* Maria devine neliniştită:

— Nu termini niciodată cu munca, cu scrisul tău?

— Nu, Maria, n-am terminat.

— Dacă aş fi în locul tău, aş munci o zi întreagă, de dimineaţă până seara... sau chiar trei zile de-a rândul... şi apoi n-aş mai face nimic...".

Ce scria, în primăvara anului 1939, Eugen Ionescu, într-un cadru atât de idilic şi, după cât putem să ne dăm seama, fără mare tragere de inimă? În mod normal, ar fi

[1] *Familia*, sept-oct. 1934.

trebuit să scrie despre tema răului în poezia franceză (subiectul tezei sale de doctorat), dar nu este deloc sigur. Răul a fost evocat mai târziu în piesele şi confesiunile sale şi nu a fost niciodată tratat metodic şi liniştit, cu bibliografia la zi, într-o teză de doctorat pentru care tânărul Ionescu fusese trimis în Franţa. Nota, poate, în caietele sale impresiile despre satul (paradisul) copilăriei în care tocmai se întorsese după aproape douăzeci de ani... Ţinea, cu alte vorbe, un jurnal, acela din care citea curent prietenilor săi aflaţi la Paris, cum îşi aminteşte Mariana Şora. Fapt sigur este că „scria, scria, scria" şi, spre mirarea Mariei, nu mai termina niciodată cu scrisurile (scriiturile) sale. Stupefacţia femeii de la ferma „le Moulin" aminteşte de îngrijorarea babei dintr-un foileton al lui G. Călinescu: „tot mai citeşti, maică?". A citi sugerează în acest caz a te canoni. Aşadar tânărul Eugen Ionescu, întors pentru câteva zile în paradisul de la Chapelle-Anthenaise, se canoneşte, adună aceste „débris du souvenir", încearcă altfel zis să reconstituie „les lieux des enfances". Jurnalul amestecă deliberat vechile fantasme cu observaţiile directe. Începe ca un roman balzacian: prezentarea împrejurimilor, râul, pasarelele de peste râu, apoi grajdurile, curtea fermei „le Moulin", casa ce datează din secolul al XVIII-lea, în fine interiorul casei şi, acolo, Marie, personajul care a supravieţuit în acest paradis pierdut...

Descrierea este brusc întreruptă şi face loc unui discurs al nostalgiei, să-l numim astfel, un discurs al umbrelor („j'étais beau quand j'étais petit, à dix ans, à douze ans [...]. M. et moi nous étions les petits garçons du village, les plus beaux"), nu lipsit de o anumită ironie afectuoasă. La zece ani, martorul acesta năpădit de amintiri, puţin cam lăudăros, era frumos. La 13 începe să se transforme brusc, la 14 ani tenul îşi pierde strălucirea, nasul începe să se îngroaşe şi, când se uită în oglindă, adolescentul descoperă că este urât. *Cum se poate trăi fără a fi frumos?!*, protestează el. Se poate. Dovadă că, după douăzeci de ani, revine şi redescoperă parfumurile vechi din camera de jos şi evocă pe Le Père Baptiste şi La Mère Jannette. E torturat de dorinţe fără nume, e trist din

pricina lucrurilor care au pierit: paradisul din copilărie nu mai este acelaşi. Diaristul / memorialistul sare dintr-un timp în altul şi, scriind, caută să pună în cuvinte lumina copilăriei şi nu prea reuşeşte. Rămâne doar convingerea că „dans les profondeurs, au fond de la nuit, il y a source fraîche, la lumière de l'enfance".

Apare în aceste „débris du souvenir" şi fantasma unei fetiţe, Simone, cu care copilul de altădată se jucase şi de care, în mod cert, se îndrăgostise. Locurile copilăriei nu se lasă regăsite şi mai ales nu se lasă *scrise*: „Comment dire ces lieux, ce paysage personnel? Je ne fus heureux qu'ici, ce fut un paradis, comment le dire? Comment raconter ces vieux murs? La vie comme toutes les vies des vieux fermiers? Cette cour est bien ma cour. À moi, seulement, ces fenêtres branlantes. L'entrée, par cette porte. Je vous retrouve, oui, comme un scaphandrier qui ne peut pas faire remonter à la surface les vaisseaux naufragés et qui doit fuir car on ne peut vivre au fond de l'océan. Dans les profondeurs, vous êtes mes trésors. Perdus et pas tout à fait peut-être car, tout de même, le signe que ces choses sont vivantes est ce déchirement, cette souffrance aimée, insupportable".

Pierderea nu-i, totuşi, totală din moment ce refuzul lucrurilor de odinioară de a se lăsa scrise este exprimat printr-o scriitură. O cunoscută figură de stil care se cheamă preteriţiune. Eugen Ionescu o foloseşte în chip curent acum şi mai târziu: *scriu ca să spun că nu pot să scriu, descriu lucrurile care nu se lasă descrise, scriu ca să comunic că nu am nimic de comunicat* etc. O figură retorică pe care diariştii o folosesc des. Eugen Ionescu n-o evită în aceste pagini de jurnal situate vag în primăvara anului 1939: „Et pourquoi – întreabă el într-o paranteză – dans quel espoir est-ce que j'écris ces pages, ce journal? Qui cela peut-il intéresser? Car ma tristesse, ma détresse est-elle communicable? Qui voudrait la prendre en charge? Cela ne peut avoir de signification pour personne. Personne ne me connaît. Je ne suis personne. Si j'étais un écrivain, un homme public, cela revêtirait de l'intérêt, peut-être... Pourtant, je suis bien comme tous les

autres. N'importe qui d'autre peut donc se reconnaître en moi".

„Dacă eram scriitor..." Eugen Ionescu introduce în discurs această îndoială tocmai când comunică tristeţiile, melancoliile sale. După această notaţie *sur le vif* face un nou salt în timp („Je viens d'avoir neuf ans; matin de mon anniversaire...") şi povesteşte lecţiile de catehism, rugăciunile de seară la biserica din sat şi aminteşte de dorinţa lui de a deveni un sfânt după ce citise câteva broşuri de propagandă religioasă. Revine în prezent şi comentează fantasmele de altădată. Când cineva face speculaţii dezagreabile despre originea numelui său („Roumain, Romain, Romanichel, c'est la même chose"), românul Ionescu, de nouă ani, se supără şi insultă pe bătrâna „chemineaude" (vagaboandă), apoi, spăşit, îi cere iertare. Provocat, vexat, el dă dovadă de orgoliu patriotic. Are, apoi, sentimentul că „moare cu aceste amintiri". Ideea morţii alertează spiritul. O temă ce stă la pândă („Elle est en nous; ah! Si on acceptait notre propre mort; toute la passion, les haines, les crises, proviennent du fait que nous ne voulons pas mourir"), o temă fundamentală în imaginarul ionescian. Aceste pagini confesive de tinereţe nu o pot ocoli. Când o părăsesc, apare altă fantasmă a morţii: războiul. Eugen Ionescu prevede o civilizaţie în ruină. Ruinele paradisului pierdut („à travers les ruines des ruines, se promène un revenant de revenant") şi, în faţă, promisiunea unui şir de alte dezastre. Spiritul lui Eugen Ionescu nu-i deloc liniştit. Apare din nou silueta fetiţei pierdute în obscurităţile memoriei (Simone) şi diaristul încearcă să tragă imaginea ei la suprafaţă. Nu reuşeşte: „J'arrache des ombres à l'ombre". Paradisul copilăriei de la Chapelle-Anthenaise se destramă şi, în cele din urmă, se pierde în şirul acestor umbre pe care memoria nu reuşeşte să le străpungă decât fragmentar şi pentru puţin timp...

Ce au devenit aceste pagini de jurnal reluate parţial în *Journal en miettes* (1967)? O naraţiune aproape lirică în care scriitura trece din prezent în trecut şi invers, cu oarecare regularitate, încălcând astfel clauza simultaneităţii. Nu

ignoră, totuşi, alte clauze ale diarismului pentru că, atunci când se refugiază în istorie (istoria copilăriei sale la Chapelle-Anthenaise), naratorul face, în fond, o cronică a amintirilor, nostalgiilor, umbrelor care bântuie în el. Aceste fantasme domină scriitura şi sunt forme ale interiorităţii.

Mai este ceva de precizat în legătură cu palierele acestor *débris du souvenir mêlés au près*ent, în *mii de fragmente* şi *în dezordine*, cum ne amintim că avertizează chiar autorul: ele vin din trei perioade de timp, vin şi se amestecă – şi angajează nu cinci ani, ci trei momente ale interiorităţii: a) cel dintâi este acela când evenimentele sunt recuperate, retrăite şi notate (*Primăvara 1939*), b) al doilea este cel din copilăria îndepărtată când evenimentele s-au întâmplat: cu prospeţimea, plenitudinea şi *lumina* lor revelatoare (cu douăzeci de ani în urmă faţă de data retrăirii şi notării lor) şi, în fine, c) momentul în care aceste fantasme, trăiri, retrăiri mai sunt o dată scrise (1962) şi publicate în altă limbă (franceza), după ce fuseseră scrise o dată (1939) probabil în limba română[1]. Este vorba de scriitura definitivă (cea din 1962), aceea care ajunge la noi.

Cât de mult respectă clauza spontaneităţii, în ce măsură *scriitura* ficţionează *istoria*? Întrebări pur retorice. Cert este că, unificând trei momente, trei niveluri ale timpului interior şi trecând prin două *scrieturi* (în două limbi), jurnalul lui Eugen Ionescu îşi pierde urmele, devine o auto-ficţiune în notă aproape lirică. Ea arată un tânăr român care îşi caută timpul copilăriei şi, înconjurat de umbre, se instalează pentru o vreme în acest paradis pierdut şi *scrie, scrie, scrie*, spre uimirea Mariei, martorul evenimentelor din trecut şi din prezent.

---

[1] Un fragment de aproximativ treizeci de pagini din acest jurnal, datat „mai-august 1939", a fost publicat în *Viaţa românească* (dec. 1939) în seria „Scrisori din Paris". Unele note de aici au fost reluate în *Printemps 1939*. Întrucât acest fragment are o unitate de stil, de timp şi de loc şi se concentrează asupra unui moment existenţial precis determinat, îl voi analiza într-un capitol special. După toate aparenţele, jurnalul semnalat reprezintă textul prim, original, al proiectatului *Jurnal [al] unui noncombatant*.

Martorul nu înțelege însă de ce este necesară, în astfel de situații, scriitura. Mai exact, nu înțelege cum poate cineva care revine după douăzeci de ani în locurile copilăriei să se așeze la o masă, în fundul grădinii de zarzavat, și *să scrie* fără întrerupere. Logica diaristului (*a scrie, a scrie, a scrie,* ceea ce echivalează cu o osândă pe viață) și logica martorului naiv: *tot mai scrii, maică? la ce bun atâta scris?*

6. Un jurnal din 1940-1942 adnotat în 1967. „Je ne suis pas dans le langage. Je suis dans la parole."

Situația se repetă în paginile diaristice din *Présent, Passé...*, acelea care sunt localizate („Bucharest") și datate: „înainte și în jurul anului 1940", revăzute în mod cert și traduse de autor în franceză în jurul anului 1967. Decalajul temporal este bine precizat, dar timpurile discursului sunt mai greu de descifrat, ca și straturile, ritmurile, formele scriiturii. Autorul notează de regulă evenimentul, după care introduce în paranteză un comentariu reprodus cu alt tip de literă pentru a marca, desigur, momentul ultimei redactări. Este și momentul în care notele vechi au fost actualizate și traduse în franceză (1967-1968). „Recitesc azi acest pasaj de dinainte de războiul din 1940; nu era vorba, în genere, decât de omul hitlerist și fascist" – precizează el după ce asistă la o conferință ținută de Tudor [Vianu?] despre *om* la Institutul Augustinian, cu referință discretă la culpabilitățile lui Nietzsche... Eugen Ionescu nu-i mulțumit, ar fi vrut ca amicul Tudor să fie mai curajos, să spună lucrurilor pe nume... Este deja o altă atmosferă, diaristul are altă stare de spirit decât aceea de la Chapelle-Anthenaise. Nostalgia a devenit o veritabilă disperare. În discuție sunt, acum, nu paradisul copilăriei de la ferma „le Moulin", ci cultura și civilizația europene. Eugen Ionescu își propune să schimbe tonul și modul de a scrie. Își propune, oricum, să evite tonul pasional, să domolească temperatura frazei, să evite iritarea („când voi fi prea iritat sau când voi fi prea descurajat, trebuie să evit să scriu, nu trebuie să notez decât lucruri

precise, să notez doar fapte concrete; pe cât este posibil, cât mai puțină pasiune"). Dar nu este deloc sigur că va ajunge să scrie „fără pasiune, fără grijă și fără durere". Tocmai începe un caiet cu 200 de pagini. „Care va fi situația noastră când voi ajunge la pagina 200? Unde vom fi și dacă vom fi?!", întreabă el. Și își face singur curaj. Și încă o notă care interesează studiul nostru: „revăd și copiez paginile vechi; mi-e greu să mă absorb în acest trecut, înainte de a aborda acest bloc de amintiri, mă regăsesc în prezent, în evenimentele actuale" (iunie 1967).

Reținem: diaristul *copiază* și *revede* („a revedea" este totuna, în jurnalul intim, cu a rescrie; în cazul de față, după toate probabilitățile, înseamnă a reproduce în franceză vechiul discurs din 1940-1942 scris, repet, în română). Eugen Ionescu pune unele speranțe în acest vechi/nou discurs, căci iată ce spune el la un moment dat, și anume atunci când reflectează la destinul său într-o lume care se prăbușește (lumea din preajma războiului iminent): „trebuie să spun și să mă *opun*: asta înseamnă a te realiza; a te realiza este a exista" și în alt loc: „reiau aceste note de acum un sfert de veac și mai bine; îmi dau seama, o dată în plus, în ce măsură nu m-am schimbat". Un sfert de veac și mai bine în urmă ne duce spre 1939-1942, perioadă extrem de zbuciumată în existența lui Eugen Ionescu. Perioadă în care ține cu intermitență un jurnal intim. De altfel, autorul ține să dateze în mai multe rânduri aceste note copiate, revăzute *de autor în 1940, 1941*. Alte referințe sunt la perioada când a vizitat Chapelle-Anthenaise (1939). „Reiau aceste hârtii – zice el – de la începutul războiului. [...] Nimeni nu are dreptul de a stăpâni lumea; nimeni nu renunță (în această privință nu mi-am schimbat, cu adevărat, părerea)." Și încă o dată: „voici pages récentes qui ont tellement l'air de s'accorder avec celles d'il y a plus de vingt ans qu'il faut bien que je les vais mettre à leur suite" (p. 93).

Ce concluzie putem trage văzând aceste propoziții ce se repetă? Eugen Ionescu vrea să recupereze un număr de pagini vechi și, pentru a marca diferența sau similitudinea de

stări de spirit, opinii etc., mai ales similitudinea, face aceste dese referinţe temporale. Ideea lui este că există o continuitate în acest jurnal şi că omul care îl adnotează în 1967 nu s-a schimbat prea mult. Parantezele („aujourd'hui, en 1967") au acest rol de a marca frontierele timpului. Trebuie să spunem că timpurile se amestecă totuşi. Însă este o continuitate evidentă de ton, de stil, de idei în această confesiune nouă şi veche în acelaşi timp. Continuitatea şi unitatea de stil o asigură naratorul (autorul), care, după un sfert de veac, are aceeaşi grijă şi manifestă aceeaşi pasiune când e vorba de evenimentele din afară şi mai ales când este vorba de viaţa interioară. Promisiunile lui de a nu se irita, de a stăpâni emoţile, de a fi indiferent faţă de istorie („Si je pouvais arriver à ne plus m'irriter, ne plus m'emporter, ni me laisser emporter") sunt inutile. Scrisul continuă să fie tensionat, temperamentul coleric şi anxios al autorului pătrunde în fraze. Autorul se admonestează („trop de colères, trop de pitié, trop de peur"), îşi aminteşte că este un spirit ironic, că ar trebui să-şi calmeze discursul... Inutil, discursul nu se schimbă, tonul atinge notele de sus, iar peste un fragment atinge notele de jos. Decepţia individuală se transformă uşor într-o negaţie universală.

Aceste schimbări dau ritm şi culoare (un ritm al extremei urgenţe şi o culoare a contrastelor majore) şi impun un personaj foarte original în literatura confesivă din secolul XX: un personaj care, ideologiceşte, este de stânga, căci dreapta este la putere şi derapează spre un regim totalitar (anii '30) şi este de dreapta atunci când stânga este la putere şi cochetează cu regimurile totalitare din estul Europei şi din alte părţi (anii '60). Un personaj anxios, un intelectual tânăr (la începutul anilor '40) care nu-şi mai găseşte locul într-o Europă ce se radicalizează, un spirit suspicios, uşor iritabil, capabil de mari agresiuni verbale când e vorba de opinii literare şi politice, ironic şi, în acelaşi timp, un suflet liric, un spirit indiscutabil religios, preocupat de tânăr de ideea morţii, un spirit, în fine, metafizic, frământat de marile probleme ale existenţei.

În ianuarie 1942, are sentimentul că rătăceşte într-o ceaţă groasă şi oarbă şi că nu mai distinge bine conturile şi semnificaţiile lucrurilor... În 1967 este socotit „reacţionar" de inteligheţia pariziană şi se linişteşte când descoperă că Baudelaire, creatorul modernităţii europene, era contra timpului său. *Am tendinţa de a fi* – recunoaşte Eugen Ionescu – *aproape totdeauna contra timpului meu, de a mă aşeza mereu împotriva curentului* (p. 73). Este, adevărat, mereu împotriva curentului general, dar este în felul său spectaculos, provocator: joacă rolul „reacţionarului" din Cetate după ce a creat o nouă avangardă în literatură şi, prin teatrul său, a revelat omului o dimensiune necunoscută a existenţei sale. Are dreptate Noica: *Eugen Ionescu n-a lăsat omul european cum l-a găsit*... Nici genul dramatic.

Jurnalele din anii '30 şi '40 – acelea care ne interesează în chip expres în studiul de faţă pentru că angajează în grad maxim dimensiunea românească a lui Eugen Ionescu – sugerează un tânăr intelectual care trece dintr-o identitate în alta, în conflict cu mai toate instituţiile, un fiu în conflict teribil cu tatăl său, în fine, un tânăr scriitor care are sentimentul că trăieşte (când trăieşte în România) în exil şi vrea să se întoarcă în Franţa, ţara mamei („Comment faire pour regagner la France?", p. 114). Când fuge („în hainele gardianului") are alte probleme. În 1967 obiectul reflecţiei sale este limbajul: „Je ne suis pas dans le langage. Je suis dans la parole. Ma parole m'appartient, ma parole c'est moi. Le langage aussi est un peu moi / puisque, consciemment, je l'assume".

Problema limbajului este, totuşi, o temă mai veche în imaginarul lui Eugen Ionescu. Îl preocupă, în realitate, de când începe să scrie în limba tatălui şi face din tragedia limbajului (tragedia imposibilităţii de a comunica) tema esenţială a primei sale anti-piese (*Englezeşte fără profesor*), scrisă în româneşte la începutul anilor '40. Adică atunci când trăia „dans la brume, une brume épaisse" şi abia distingea contururile deformate ale lucrurilor.

7. Jurnal parizian. Un personaj care nu se simte bine, niciodată, pe pământ. O singură excepţie: Parisul. Criza elitelor europene. O soluţie: „personalismul" lui Mounier. Cultura ca formă de sensibilizare a divinului...

Personajul anxios, imaginativ, polemic şi, în momente de linişte, liric şi contemplativ reapare şi în scrisorile din aceeaşi perioadă (1938-1942), atâtea câte au fost publicate până acum. Cele mai importante sunt acelea trimise lui Tudor Vianu. Este, apoi, corespondenţa cu Petru Comarnescu, în fine, *Scrisorile din Paris* (decembrie 1938-martie 1946) amintite de mai multe ori până acum. Acestea din urmă dezvăluie neliniştile şi fineţurile unui moralist serios, grav, neaşteptat de grav. Şi, oricât ar părea de paradoxal pentru un tânăr intelectual care are reputaţia de a lua lucrurile *à rebours*, Eugen Ionescu se dovedeşte în aceste mici eseuri pariziene un bun analist politic. Nu mai detestă acum, în tradiţia lui Valèry şi, în genere, a literaturii pure, politica şi acţiunea socială. De altfel, convingerea lui în 1939 este că elitele europene au părăsit mulţimile şi acest fapt ar explica multe nenorociri în Europa ameninţată de ideologiile totalitare. Sunt şi alte idei care frământă pe tânărul „neserios", îngrijorat acum de ceea ce se poate întâmpla cu umanismele europene (le vom analiza pe toate într-un capitol special).

Dar să vedem, întâi, personajul din interiorul acestor misive alarmante. Personajul (naratorul) începe prin a spune că-i place să călătorească. Nu are stare („o nevoie nestăpânită de a fugi m-a chinuit de când mă cunosc"), sentimentul lui („mândria mea") este că nu se simte niciodată bine pe pământ. De ce această vocaţie a nestatorniciei produce un sentiment de mândrie? Nu avem răspuns. Un singur oraş, zice el, îl face să fie „robit fără să sufere". Evident, Parisul. Aici este o „zonă superioară de umanitate". De aceea este îngrijorat de soarta Franţei, căci „sfârşitul Franţei va fi sfârşitul Europei". O idee care revine în textele lui Eugen Ionescu din această fază militantă. Este îngrijorat şi altfel: „elitele sunt în criză", elitele Franţei (şi, în genere, elitele europene)

s-au izolat... Iată o teorie care circulă în toată presa de stânga din anii '30 (teoria falsului „turn de fildeş"). Sub presiunea evenimentelor (agresiunea ideologiilor totalitare), eseistul român combate fenomenul de izolare a elitelor de istorie. Mai târziu, în anii '60, '70, va ironiza inteligheţia din Saint-Germain care a devenit servitoarea istoriei. Descoperă acum mişcarea de la *Esprit* şi se ataşează de personalismul lui Mounier. Are cu acesta o convorbire despre integrarea tradiţiilor creştine în mişcarea de idei a timpului. Tema esenţială în această convorbire este *primatul spiritualului* şi reabilitarea persoanei spirituale. Eugen Ionescu notează, conştiincios, răspunsurile lui Mounier şi pare a fi de acord cu ideea că „noi (personaliştii) credem că salvăm transcendenţa, salvând persoana care este revelaţia creştinismului; noi, creştinii, avem marea misiune *pe pământ* de a salva incarnarea, prezenţa Ei pe pământ...".

Că este aşa e faptul că tânărul intelectual român reia aceste idei în corespondenţa cu Tudor Vianu şi Petru Comarnescu. Descoperă tot acum, cu ajutorul lui Mounier şi al mişcării spiritualiste de la *Esprit*, modelul Péguy şi, în genere, tradiţia creştină a culturii franceze. Spiritul religios caută, se va vedea, argumente nu numai pentru salvarea Europei spirituale, dar şi pentru sine. Deocamdată *personalismul* lui Mounier pare a fi o soluţie: respiritualizarea Franţei, respiritualizarea Europei, *primatul spiritului* (vechea fantasmă generaţionistă!), trezirea, activarea elitelor, combaterea „miturilor obscure ale biologiei şi instinctelor" etc.

Mai este o idee ce trebuie reţinută în discursul lui Eugen Ionescu din această perioadă: ideea că „prăbuşirea istorică actuală începe de mult, de la Renaştere". O idee pe care o susţin şi teologii ortodocşi români (Stăniloaie, de pildă). După ei, Europa occidentală a pierdut, începând cu Renaşterea, sentimentul sacrului şi, dacă l-a pierdut, totul s-a deteriorat în lumea europeană; omul trebuie re-sacralizat pentru a putea să regăsească plenitudinea, armonia. Eugen Ionescu pune în alţi termeni problema *primatului spiritual*, dar, în esenţă, el nu este departe de teologii şi filosofii

români care susţin că mântuirea (un termen care revine des în eseurile şi scrisorile eseistului) nu-i posibilă pentru individ în afara redobândirii sentimentului de sacralitate. O viziune care-l va împăca mai târziu pe autorul *Scaunelor* cu Mircea Eliade.

Se mai întâmplă ceva cu Eugen Ionescu la Paris: descoperă teatrul. Vede un spectacol de Cocteau şi este încântat. Când Cocteau este suspectat de pornografie, apără piesa. Ironizează pe „idiotul de Bernstein", susţine arta sacră modernă şi critică cinematograful, gen artistic nou care, pentru a rezista, trebuie să se pună în slujba noului umanism. Chiar acestea sunt vorbele lui Eugen Ionescu. În fine, mai apără o dată „La Douce France": „aceea ce este fermecător aici este că totul e făcut după măsură şi după chipul omului. Tărâmul de basm al Parisului este însuşi tărâmul omului, realitatea spirituală a omului. Aici totul grăieşte: pietrele sunt guri, sunt semne. Casele, pietrele, oamenii sunt făcuţi din aceleaşi elemente ca şi cerul şi apa Senei. Sufletul umanităţii întregi pluteşte pe Sena; el e însuşi cerul care îmbrăţişează oraşul. Dacă plec de-aici, plec din casa omului – refugiu spiritual. Aici e insula ultimă a umanităţii. Cine nu înţelege asta e speţă inferioară, e sub-om. Ceea ce este extrem de semnificativ e faptul că Parisul e singurul loc al călătoriilor care nu decepţionează. Nevoia noastră de evadare, prin călătorie, se realizează totdeauna caduc. Nevoia de-a călători nu este decât nevoia de a părăsi materia şi de-a întâlni spiritul. Dar peste tot nu întâlneşti decât munţi, valuri, stânci, case greoaie. Călătoria dezvăluie, cu mai multă atrocitate, înlănţuirea omului; fixarea lui, plumbul. Aici însă nu poţi fi decepţionat, căci întâlneşti umanitatea însăşi, casa şi templul ei, semnele omului şi nu materialitatea pietrelor, tot ceea ce în om este spirit, biruinţă asupra haosului, libertate, libertate, transfigurare. La Paris am înţeles pentru prima oară că cultura este sensibilizarea divinului; sau înălţarea omului spre divin; aici am înţeles că omul este făcut după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu; că valorile culturii nu sunt nişte simple lucruri psihologice despărţite de

realităţiile substanţiale ale Cerului". În afară de ceea ce deja ştim („sufletul umanităţii întregi pluteşte pe Sena", cu alte vorbe: Franţa este centrul lumii spirituale, ultimul bastion al umanităţii etc.), aflăm lucruri noi din această confesiune: *călătoria* este o şansă de a întâlni spiritul (şansă de multe ori ratată) şi, mai ales, aflăm un fapt extraordinar: „cultura este sensibilizarea divinului sau înălţarea omului spre divin". O definiţie ce trebuie reţinută. Ea spune mult despre omul profund, omul religios care este, în clipe de graţie intelectuală, *omul ionescian*. Vorbeşte acum Pascal din comicul Chaplin...

8. Scrisori către Tudor Vianu. Un discurs despre „abisurile celor mai adânci deznădejdi". Melancolii şi spaime la Vichy. „De când am căzut din rai, nu facem decât să cădem."

Să revenim în noiembrie 1938. Eugen Ionescu se află la Paris şi trimite lui Tudor Vianu impresii despre Franţa şi despre cele „22 de zile de extaz" pe care le-a petrecut aici. Este însoţit de soţia lui, Rodica, şi văd împreună *Părinţii teribili* („piesă care în entuziasmul meu non-negativist mi-a părut o capodoperă"). Nu-i prea vesel ceea ce se petrece în Franţa, dar el se simte bine aici. Se plimbă prin Montmartre şi are iluzia că trăieşte fericit în 1885 – „când murea Victor Hugo şi se năştea simbolismul". Fericit că dispărea omul retoric Victor Hugo – vechea marotă – sau că simbolismul sucea gâtul elocinţei romantice (hugoliene)? Să nu insistăm! Rodica merge la cursuri şi este mulţumită. La 13 iunie 1939, este înspăimântat de ceea ce se petrece în Europa şi se simte aruncat „în abisurile celor mai adânci deznădejdi". A luat contact cu grupul de la *Esprit* şi-i recomandă lui Tudor Vianu „manifestul personalismului". Este, altminteri, pesimist în privinţa destinului culturii umane (ca şi în eseurile din *Viaţa românească*!) şi crede că Franţa a intrat într-un declin implacabil. Şi, dacă decade Franţa, e sacrificat Omul. „E sfârşitul spiritului francez – al spiritului", zice el complet dezarmat. În scrisorile publice era, totuşi, ceva mai optimist. Peste un an (22 ian. 1940) este cuprins de o *panică înfiorătoare* (sunt

termenii lui). Nu poate scrie nimic („nu mi-am putut scrie nici articolele la *V[iața] românească* sau *Jurnalul*; nimic nu se mai poate spune nici aici"). Reținem faptul că scrie un *Jurnal*, acela, desigur, pe care încercăm să-l reconstituim în capitolul de față și în cel care urmează. Diaristul adună material pentru teza de doctorat („mecanic și amărât"), dar are convingerea că teza nu va fi încheiată vreodată. Ceea ce, în fapt, s-a și întâmplat. Cu această convingere este greu, într-adevăr, să fii bine dispus și să ai chef de muncă: „trăiesc de la o zi la alta, într-o neliniște, o panică înfiorătoare; hotărât, nu mai e nimic de făcut... până în cincizeci de ani". Propoziție profetică! La 5.XI.1942 este deja instalat la Vichy și anunță pe confidentul său de la București că a rămas „tot un «băiat frământat»" și că nu-i place nicăieri pe pământ: „Tare aș vrea să pot fugi pe lună".

Are, totuși, răbdare să facă o descriere frumoasă a peisajului provensal și să spună că nu-i plac munții deloc („simbolul unei vitalități, unei voințe fără rost de a trăi, unei răzvrătiri obositoare; muntele e sublim și idiot; muntele e ceva foarte prost"). Bizare propoziții! Muntele e „sublim și idiot". Eugen Ionescu jignește o întreagă mitologie alpină, vexează o populație de oameni curajoși, îndeosebi tineri, al căror vis este să ajungă pe piscurile Himalaiei... Și pe alții, mai modești, care cred că muntele este mai aproape de cer, deci de Dumnezeu... Noroc că Eugen Ionescu se contrazice repede, ca și în alte dăți. În același stil persiflant, băiețesc își face un portret „rău": „eu nefiind «parfait», însă nici om de munte vital, dârz, rebel, libertar, ci un anarhic feminin, haotic, dezagreabil, leneș – prefer marea". Se contrazice în propoziția următoare: „Nu-i adevărat, mi-ar plăcea și în Languedoc". La 8 iunie 1943 se află la Cassis și trimite salutări cordiale prietenilor situați „à l'autre bout du monde". Salutările sunt redactate în limba franceză. În decembrie 1943 (23.XII) dă vești prietenului Tudor Vianu despre faptul că timpul trece, bătrânețea se apropie (Eugen Ionescu nu are, totuși, decât 34 de ani!) și, lucrul cel mai important, „încă nu am găsit adevărul absolut". E diplomat la Vichy și vrea să

publice în Franța câteva scrieri românești, a tradus deja din Arghezi și Blaga. Citește în revista *Saeculum* despre „permanența istoriei" și este furios: nu-i bine scris („stil impur, arhaisme și neologisme vecinând – m-au cuprins disperări"). Citește toată opera filosofică a lui Blaga și e realmente dezamăgit: „ai impresia, citind pe Blaga, Eliade, că va fi totdeauna așa la noi: o voință dârză de a se despărți de universal, o dușmănie neîmpăcată față de Occident (dar și față de Orient, o nouă mitologie balcanică; atât; o provincie: o neaderare la marile unități)".

Teză discutabilă. În primul rând, nu toată cultura română este anti-occidentală (dovadă stau, printre altele, mișcările de avangardă!) și, în al doilea rând, o mitologie balcanică, o mitologie care include proto-istoria nu-i fatal provincială, străină de „marile unități". În acest spațiu cultural intră, să nu uităm, și spiritualitatea Greciei și tot aici s-a afirmat cultura bizantină care, la vremea ei, a fost un fenomen european de prim ordin. În plus, Blaga nu-i, ca poet, un liric în afara spiritului modern, expresionismul său este chiar sincronic. Eugen Ionescu exagerează, așadar, și se contrazice copios, căci el dovedise, în altă parte, că Baudelaire, creatorul modernității lirice, este împotriva progresului.

Mai importantă este scrisoarea din 20 februarie 1944. Aici Eugen Ionescu, exilatul de la Vichy, se mai răfuiește o dată (și nu va fi nici ultima oară, se va vedea deîndată) cu generația „Criterion", generația lui. Spune lucrurilor pe față. Experiența din ultimii ani (mișcările de extremă dreaptă, opțiunile intelectualilor, războiul) i-a întărit ideea că Eliade, Noica, Blaga – fiind apostolii „preistoriei permanente" – au devenit dușmanii istoriei. O pagină de mare violență, un refuz categoric, în fine, o radicalizare a spiritului ionescian: „De ce nu există la București, nu o conferință, ci o «catedră de filosofia culturii» pe care să o ai d-ta ca să contracarezi învățământul nefast al lui Lucian Blaga? Vai, în loc ca să fie contracarat acest învățământ, văd că va fi întărit dacă Eliade sau Noica vor lua conferința! Eliade e mai puțin periculos

decât Noica, parcă – pentru că el e un om care nu rezistă «momentului istoric» şi orientarea lui poate să se lase, mai mult sau mai puţin, influenţată de orientarea generală a curentelor de idei. Cât despre Noica, ar fi o calamitate! Noica e un confuz (făcea odată elogiul confuziei), un masochist şi un sadic care se ignoră; scria, odată, pe vremea legionarilor, «să fim înfricoşător de buni» – *buni* spunea cenzura, *înfricoşător* spunea pornirea secretă şi autentică; pentru că Noica se crede bun şi înger; dar e o bestie (hipocrizia e inconştientă, de aici un alt pericol, ideologia şi subconştientul lui se contrazic, aşa se explică felul «întortocheat» de a gândi noicist – de undeva va ieşi o învăţătură «întortocheată»). Noica a venit din Germania să sufere cu «legionarii»; motivul real? nu *une grandeur d'âme*, ci voluptatea flagelării, îi place să fie victimă şi călău. Când s-a produs, în iunie 1940, prăbuşirea franceză, Noica m-a întâlnit şi m-a îmbrăţişat (fiindcă ştia că sufăr) *cu lacrimi de bucurie în ochi.* Nu ştiu dacă cultura are, în destinul cosmic, vreo semnificaţie esenţială; nu ştiu dacă pentru Dumnezeu sau pentru Neant civilizaţia are «valoare», sau dacă măcar i se înregistrează existenţa, însă istoria lumii e însăşi istoria civilizaţiei (şi a luptelor ei cu forţele naturale împotriva cărora civilizaţia se constituie, se menţine) – şi să introduci, într-una din citadelele cele mai caracteristice ale civilizaţiei (Universitatea!), reprezentanţii *forţelor obscure,* duşmanii istoriei, e un nonsens, e o gugumănie imensă: Eliade e un duşman al istoriei, el este pentru «preistorie» (*România are o mare valoare, e superioară Apusului pentru că nu a trecut prin Renaştere, pentru că nu are istorie ci preistorie,* scria Eliade, iar Blaga elogiază «permanenţa preistoriei»). Cred că universitarii nu vor fi chiar aşa de idioţi încât să introducă, în propria lor cetate, calul troian al «preistoriei permanente», pe cei care atacă cetatea «civilizaţiei» (în sens franţuzesc, şi spirit şi tehnică) în înseşi fundamentele ei, cu oricâtă «lumină obscură» ar face-o. Dar universitarii nu-şi dau seama – ei nu ştiu ce înseamnă o politică de «apărare a civilizaţiei»: l-au luat printre ei pe Blaga (Ce antipatic a devenit! Nu are nimeni voie să-l contrazică! Mai rău ca Iorga! «Cultura»

românească e blestemată a fi veşnic terorizată de un tiran apostol oficial). «Cultura naţională», «tradiţionalismul», «necazul contra francezilor şi democraţiilor apusene», «superioritatea spiritualităţii ortodoxe contra celei papistaşe» şi toate multiplele sămănătorisme, thracismele, gardismele etc. sunt, cum bine ştim, de fapt, semnele unei adânci maladii intelectuale – *refuzul culturii.* (Care poate da, dacă nu ia forme prea periculoase, lucruri interesante şi paradoxale – şi trebuie să spun că România este *asta* – ce să fac, nu pot minţi, şi furnizez texte de Blaga, Eliade, Nae [Ionescu] etc... Gândirea românească, pentru un european, este *negativistă*)".

Eugen Ionescu îşi va schimba, mai târziu, părerea despre duşmanii istoriei. Cel puţin în privinţa lui Eliade. Ostilitatea lui faţă de cei care cultivă protocronismele, miturile obscure etc. are, în această perioadă (sfârşitul războiului), o justificare evidentă. Moralistul nu are o stare de spirit bună. Poziţia lui în diplomaţia românească este precară. E suspicios şi crede că Blanchot, Camus, Bataille, Kirkegaard, Heidegger sunt, toţi, „partizani ai beznei". Şi Camus, şi Kirkegaard? Nu doar capul [lui] e greu, dar şi sufletul e amar, spiritul este inert, în fine, credinţa sa este că totul e pierdut: „am senzaţia golului, a ireparabilului; de când am «căzut din rai» nu facem decât să cădem...". Eugen Ionescu are, pe scurt, un puternic sentiment al iremediabilului. Ca ataşat cultural (încă) vrea să facă, totuşi, ceva pentru cultura pe care o consideră în mare primejdie. Traduce pe Pavel Dan, gestionează traducerea lui Arghezi (în varianta E. Vala – alias Ilarie Voronca), are şi alte proiecte. La 19 septembrie 1945 se gândeşte la întoarcerea sa în ţară. Are o fetiţă („e o fiică a Franţei, o fată mică, cea mai mică, a Franţei") şi, evident, e tare bucuros. Se copilăreşte, se ponegreşte („sunt un tată detestabil, prea tandru, cu inima moale") şi se împacă uşor cu ideea de paternitate. Argumentul este curios: „dacă era băiat, l-aş fi urât, poate: m-aş fi simţit devenind tată (tatăl meu, care mi-e odios) şi el devenind eu (care îmi sunt de asemenea odios); dar fiind tatăl unei fetiţe e altceva; sunt «alte date»; e o altă paternitate...". Complexul œdipian se

rezolvă, în aceste circumstanţe, repede: *e o altă paternitate*! Din alte însemnări (inclusiv din micile naraţiuni incluse în *Présent, Passé...*) ştim ce tandreţe şi ce bucurie a spiritului provoacă această paternitate unui tânăr scriitor care-şi detestă, cu atâta vehemenţă, tatăl, simbolul răului... Mica făptură a Franţei are aproape 13 luni şi tatăl afectuos o aduce la Chapelle-Anthenaise pentru a se împrietenii cu arborii şi găinile...

9. Din nou Vichy. Un existenţialist care nu iubeşte „existenţialismul [care] face ravagii". Totu-i pierdut. Dar: „Cher ami, comme elle est belle, la liberté". Două scrieri româneşti trimise în ţară pentru a fi publicate: Lumina falsă *şi* Jurnalul unui necombatant

Epistola (cea mai lungă şi, poate, cea mai bogată în informaţii despre viaţa şi ideile scriitorului în această fază) relatează şi despre viaţa intelectuală din Franţa. Impresia generală e „ceva de sfârşit, o disperare, un suflet dezintegrat"... Eugen Ionescu nu ignoră fenomenul existenţialist. Nu manifestă însă multă simpatie pentru el: „existenţialismul face ravagii: oroarea de a fi, păcatul de a fi, împreună cu sentimentul golului, al absurdului, solitudinea iremediabilă – sunt temele şi subiectele eseiştilor şi scriitorilor de azi în Franţa". Nu sunt, oare, şi temele sale? Deocamdată Eugen Ionescu nu se gândeşte la ele. Observă cu un ochi foarte critic „disperarea şi luciditatea, lipsa de graţie" din literatura franceză. Citează romanul lui Camus (*L'Étranger*) fără a da o judecată estetică despre el. Nu-i, oricum, entuziast. Acceptă pe Francis Ponge, Michaux, Paul Éluard, iar dintre publicaţiile epocii remarcă *Action*, hebdomadar comunist („excelent"). Alţi poeţi (Pierre Emmanuel, Tardieu, Patrice de la Tour du Pin) îi par de mâna a doua. Queneau este existenţialist, este deci suspect. De Gaulle îi provoacă „o mare deziluzie": „e un reacţionar; mitul lui se spulberă". E limpede, epistolierul Eugen Ionescu, abia ieşit din coşmarul războiului şi al agresiunii fascismului, înclină spre o poziţie de *stânga* (fapt

pe care, de altfel, îl recunoaşte cu onestitate). Trece, el însuşi, printr-o criză existenţială puternică. Vede peste tot catastrofe şi presimte apocalipsuri. Franţa este la pământ, atmosfera este irespirabilă, un nou complex colectiv se manifestă în mândra naţiune: „Francezii sunt de nerecunoscut: amorali, de un scepticism absolut, meschini, *grognons*, incapabili de un efort de redresare, încă aiuriţi. Nu ştiu ce vor: să facă revoluţie, să nu facă revoluţie; să-i administreze americanii, să nu-i administreze americanii; să facă politică de ţară mare, să facă o politică de ţară mică; nu sunt în stare să-şi lucreze minele de cărbuni, şi parizienii au să moară de frig la iarnă – n-au mână de lucru, pentru că minerii dezertează: munca în mine e prea grea (se trăieşte mai bine făcând târg negru). N-au nici populaţie destulă. Atunci se gândesc să aducă mână de lucru streină; ziarele şi revistele scriu despre nevoia asta. Se cer polonezi, italieni, nemţi. Însă tot ziarele şi revistele se plâng că, dacă vin străini să lucreze, au să facă concurenţă francezilor. Sunt învinşi, de altfel depăşiţi. I-au învins americanii. Francezul suferă de un complex de inferioritate, astăzi: are oroare de americani; nu iubeşte pe englezi, nu iubeşte nici pe ruşi – se teme de marea putere vitală a rusului".

*

Moartea lui Sebastian îl decide pe Eugen Ionescu să rămână în Franţa. Totuşi, nu este o decizie fermă pentru că tot el spune, peste o pagină, că ar dori să joace „un rol de seamă în România". Este încolţit, în acelaşi timp, de jale şi de dezgust şi nu mai poate să scrie nimic. Se gândeşte la situaţia sa materială. Se plânge de atmosfera din Legaţia Română din Franţa („o lume îngrozitoare, imundă [...], nimic în afară de vanitate, egoism, prostie, invidie, ignoranţă"). Visează să fie numit ataşat de presă în Argentina, ca să fie cât mai departe şi să poată călători. E, realmente, disperat şi, cu această stare, începe sa-şi scrie *autobiografia*. Un proiect de care nu vom mai auzi. Să fie vorba tot de jurnalul început înainte de

război şi continuat la începutul anilor '40, reprodus, apoi, fragmentar, în scrierile confesive?

În ianuarie 1947 nu luase nicio hotărâre în ceea ce priveşte statutul său. Se gândeşte să dirijeze secţia literară a delegaţiei româneşti şi cere prietenilor de la Bucureşti sprijin. Vrea să publice în România şi trimite manuscrisele (*Lumina falsă, Jurnalul unui necombatant*) lui Ion Caraion. Ce s-a întâmplat cu aceste manuscrise nu ştim. La 11 iunie 1947 aminteşte din nou de *Lumina falsă* într-o scrisoare către Petru Comarnescu şi cere urgent o confirmare că manuscrisul a ajuns la destinaţie[1]. Mai înainte (6.IV.1947) acuză „des

[1] Date mai precise despre aceste manuscrise ne dă chiar Eugen Ionescu într-o scrisoare din 28.I.1947 către Tudor Vianu: „am o carte, gata, de studii lirice, pagini de jurnal şi poeme. Nu are cine, pe româneşte, să mi-o bată la maşină. Îţi trimit cu emoţie şi teamă un eseu care nu-mi mai place (retorisme, stil didactic, repetiţii, neologisme), dar în care pân-acum doi ani îmi puneam mari nădejdi. Îmi pare că lucrurile scrise acolo s-au cam răsuflat de atunci. Dacă nu publici la timp, vorbele se usucă şi mor ca fetele bătrâne, nemăritate şi ele, în sertare. Acest eseu, dacă n-ar fi prost, ar putea fi tipărit într-o revistă română? Frunzetti cunoaşte, poate, o revistă care să mi-l primească (*Revista Fundaţiilor* nu ştiu dacă l-ar accepta?) sub numele meu sau eventual sub pseudonimul Ion Miran. Aş ţine să nu se rătăcească acest «manuscris» pentru că e singurul exemplar bătut la maşină...".

Reiese limpede din această scrisoare că este vorba nu de o singură scriere, ci de mai multe, în mai toate genurile literare: studii lirice, jurnale, poeme şi un eseu cu o temă nedefinită. Nicio vorbă, nici aici, nici în alte confesiuni, despre *Englezeşte fără profesor*.

Mai există câteva mărturii privitoare la încercarea lui Eugen Ionescu de a publica, în România, după 1945. Tiberiu Avramescu, care tocmai pregăteşte pentru tipar un volum de corespondenţă (*Mariana Şora în dialog epistolar cu...*), îmi semnalează o scrisoare a lui Ov.S. Crohmălniceanu din 16 februarie 1994, din care reţin următoarele:

„Deocamdată vreau să-ţi împărtăşesc un fapt, pe care ţi l-am pomenit, dar n-am apucat să ţi-l istorisesc. Era prin 1946, la începutul numirii mele în redacţia *Contemporanului*. De curând, M.R. Paraschivescu avusese o criză de demenţă (la el ciclică) şi fusese internat. Eu cercetam corespondenţa venită la redacţie. A venit un plic de la Eugen Ionescu, adresat lui M.R.P. Cum adresantul nu mai era în stare să primească

grandes difficultés intérieures (dues à la paresse)" pentru a scrie şi, mai precizează o dată, că nu urăşte decât *criminalii, naziştii, gărzile de fier, anti-slavii, anti-maghiarii, anti-democraţii* şi inteligheţia tânără *turbată* (aceea care s-a precipitat „dans l'enfer fasciste de la bêtise et du sadisme"). Nu-i poate uita pe cei culpabili. Nu-i poate uita nici pe proşti, pe polemiştii cu un orgoliu cretin, pe *cei care se află pe culmile disperării* (aluzie, evident, la Cioran!) şi, în genere, el nu poate ierta „naţionalismele sufocante". Mesajul se încheie cu o propoziţie: „Cher ami, comme elle est belle, la liberté"[1].

---

scrisoarea, am deschis-o eu şi am citit-o. Era o scrisoare foarte amicală. Îl ruga pe Miron (dragă Nică?), ca om cu trecere la *Contemporanul*, dacă nu-i poate aranja o colaborare permanentă (*Scrisori din Paris*, cum publicase înainte de război în *Viaţa românească*). Trimitea şi o «mostră», un text care descria «eliberarea Parisului», luptele de stradă, eroismul partizanilor, foarte «pe linie» pentru *Contemporanul*. După cum e de dedus, orientarea net procomunistă a revistei nu-l deranja la aceea dată, ba vădea dispoziţii să se «anpassen» acesteia. Am propus textul pentru publicare, dar până să se moşmondească şefii mei a izbucnit scandalul Ionescu şi n-a mai fost nimic de făcut. Cred că şi eu am ezitat o bucată de vreme, întrucât săvârşisem ceva neelegant, deschisesem o scrisoare neadresată *Contemporanului* propriu-zis, ci lui M.R.P. Am făcut şi tâmpenia să nu păstrez manuscrisul, aşa cum n-am păstrat atâtea scrisori de la Călinescu, H. Papadat-Bengescu şi alţii. Eram tânăr, n-aveam nicio înclinaţie arhivistică...". Numele lui Miron Radu Paraschivescu apare şi în altă scrisoare din această perioadă.

O dovadă că întâmplarea relatată de Ov.S. Crohmălniceanu este reală şi, o dovadă în plus, că Eugen Ionescu nu era încă decis, în 1946, să rupă toate legăturile cu literatura română. Ov.S. Crohmălniceanu face trimitere, în alt fragment, la atitudinea ideologică a lui Eugen Ionescu în anii '30. N-ar fi fost, după el, un veritabil „om de stânga" dacă a acceptat să publice, zice el, alături de Pavel Costin Deleanu şi Arşavir Acterian la revista *Ideea românească*... Un subiect ce merită a fi studiat separat, în alt context. Dacă mă uit pe articolele publicate de Eugen Ionescu în revista citată (selectate în volumul *Eugen Ionescu în război cu toată lumea*), observ că el vorbeşte, aici, despre Arghezi şi Eliade.

[1] *Cf. Manuscriptum*, 1-4/1994 (94-97). Scrisori publicate de Simona Cioculescu, precedate de articolul „Completări la o dialectică a negaţiei".

*

Ce-a făcut mai departe Eugen Ionescu cu această frumoasă libertate se cunoaşte. Jurnalele şi articolele sale cu o notă autobiografică aproape permanentă ne dau veşti despre „băiatul [în permanenţă] frământat" care, decis, în fine, să rămână în Franţa şi să scrie numai în limba mamei, începe, la patruzeci de ani, o altă aventură.

XIV

Jurnalul ca expresie pură şi permanentă a omenescului. Fragmente din Jurnalul unui necombatant?

„Jurnalul e nereuşit dacă e conceput ca «literatură de mâna a doua». Jurnalul e valoros când exprimă intensităţi, arderi mai autentice decât un roman şi nimic nu-l împiedică, la urma urmei, să fie *artistic*, căci intensităţile se pot grupa după ritm spiritual, după o anumită respiraţie [...]. Jurnalul poate exprima admirabil tot ceea ce este tipărit, scrâşnit, trăit [...]. E cinematografia omului [...]. În cazul cel mai rău, el poate fi un teren de experienţe literare, o tehnică a mărturisirii."

*

„... în definitiv, sunt un om construit din goluri [...], voi îmbătrâni împietrindu-mă în goluri..."

*

„Nu sunt nici răsăritean, nici occidental (în Occident e prea târziu ca să mai prindă grefa); nu sunt nici în car, nici în căruţă; sunt un amestec hibrid de spiritualitate catolică şi ceva ortodoxie."

(1939)

1. Genurile literare se perimează, jurnalul intim – fără convenţii artistice – rezistă

Frazele de mai sus sunt scoase din „Scrisoare din Paris" publicată în *Viaţa românească* (nr. 12, dec. 1939) sub titlul *Jurnal*. Un jurnal cu adevărat intim, ţinut la Paris într-un moment în care Eugen Ionescu, îngrijorat de destinul lumii

europene, face analize politologice, ideologice, sociologice pertinente şi dă soluţii, s-a văzut, suprarealiste, încheind scenariul său într-o notă de fatalitate şi resemnare mioritică. Simpatică şi, de bună seamă, ineficientă.

În toiul acestor frământări – oarecum neobişnuite pentru un spirit negaţionist –, Eugen Ionescu ţine câteva luni de zile (din mai până în august) cu regularitate un jurnal intim, în care notează mai puţin ecourile lumii din afară (*le dehors*) cât stările sale de spirit, „panica grea" din interior (*le dedans*). Nu-i un jurnal, repet, izolat de alte scrieri. O parte din însemnările subiective de aici le-a rezumat şi le-a tradus, cum am arătat în capitolul anterior, în volumul *La Photo du colonel, Printemps 1939*, publicat în 1962, pe altele le-a reluat şi comentat în *Passé, présent / Présent, passé* (1967), indicând vag momentul în care au fost scrise („reiau aceste note de acum un sfert de veac şi mai bine"), reluate şi, desigur, puse în acord cu gândirea şi sensibilitatea de acum (1967)... Intră aceste pagini confesive în *Jurnalul unui noncombatant* trimis în 1947 lui Ion Caraion pentru a-l publica în România? Mai mult ca sigur. Acestea şi altele pe care le-a introdus în jurnalul său public, adică în cronicile şi eseurile sale publicate în anii '30. Reluând informaţiile deja cunoscute şi adăugându-le altele noi, scoase din aceste treizeci de pagini unitare, preponderent existenţiale, putem spune că jurnalul intim al lui Eugen Ionescu are o lungă istorie şi are următorul scenariu:

1) Este scris întâi, în bună măsură, în limba română;

2) Este reluat, concentrat sau cu detalii noi privind lumea franceză, cu puncte de vedere morale şi existenţiale adecvate momentului în *La Photo du colonel, Printemps 1939*, în 1962; comparând cele două texte (*Jurnalul* din *Viaţa românească*, decembrie 1939 şi *La Photo du colonel*, observăm că unele lucruri se repetă: descrierea fermei de la Moulin, portretul Mariei, amintirea Simonei, „nostalgia acută a copilăriei" petrecute la Chapelle-Anthenaise, în fine, scena în care Maria, martorul care supravieţuieşte în acest paradis al copilăriei, îl întreabă de ce scrie toată ziua, este reprodusă integral în franţuzeşte în textul românesc: „tu écris tous les

jours, mon gars?", „Mais oui, Marie, tous les jours!", „Tous les jours?... Et ça ne te fatigue pas?... Tu vivras pas vieux!" etc.;

3) Autorul a strâns, probabil, toate aceste fragmente de jurnal într-un volum (*Jurnalul unui noncombatant*) pe care în 1947 voia să-l tipărească la Bucureşti. În consecinţă, l-a trimis în ţară, avertizându-şi prietenii (Vianu, Comarnescu, Caraion, Miron Radu Paraschivescu, Virgil Ierunca) de intenţiile sale. Despre existenţa acestui jurnal amintesc şi Mariana Şora, şi Virgil Ierunca în însemnările lor intime. Urmele acestui jurnal s-au pierdut. Cel puţin deocamdată;

4) Aceleaşi însemnări mai sunt o dată reluate, dilatate sau restrânse, în 1967, în *Passé, préssent / Préssent, passé*, însoţite de ample confesiuni şi de alte (numeroase) comentarii asupra evenimentelor trăite cu un sfert de veac înainte. Comentarii făcute din perspectiva altui timp şi, bineînţeles, a altei sensibilităţi...;

5) Ce-a rămas inedit, original în textul original (*Jurnalul din 1939*) în urma acestor revizuiri şi transpuneri succesive dintr-o limbă în alta? S-au păstrat multe, a rămas, intactă, mai ales nota existenţială acut dramatică a discursului, în fine, jurnalul din mai-august 1939 pune din nou în discuţie condiţia genului diaristic. Merită, din aceste motive, să fie analizat separat chiar dacă unele amănunte se repetă. Se repetă în cărţile lui Eugène Ionesco, se repetă, în chip fatal, şi în cuprinsul acestui studiu dedicat tânărului Eugen Ionescu – scriitor de limbă română... O dovadă în plus că cei doi nu s-au despărţit definitiv, cum este înclinat să creadă şi cum mărturiseşte în mai multe rânduri Eugène Ionesco...

*

Să vedem, întâi, ce spune nou despre jurnalul intim, ca gen literar, autorul acestor pagini dominate de o frică explozivă. Ne amintim ce scrisese deja în articolele anterioare: jurnalul intim este „adevăratul gen literar", probabil cel mai important în această modernitate confuză, mai valabil, oricum, decât romanul care ascunde multe (prea multe)

convenţii, jurnalul trebuie să utilizeze stilul neliterar, să aibă o epică interioară şi să fie produsul unei „lucidităţi corosive" etc... Când observă că jurnalul intim devine o modă (proastă, facilă), Eugen Ionescu îi atacă fără milă pe aceşti „cabotini ai disperării" (formulă splendidă) şi se arată foarte reticent faţă de şansele acestui „gen literar originar", cum îl numise înainte. Nu-l părăseşte, cu toate acestea, nici în comentariile sale teoretice, nici în practica literară propriu-zisă. N-a deprins încă meşteşugul de a se ignora (adică de a nu vorbi despre sine, de a fi neutru şi obiectiv), cum singur mărturiseşte. Publică din când în când fragmente din jurnalul propriu...

Ce gândeşte acum, în 1939, despre acest gen pe care românii l-au descoperit destul de devreme (pe la mijlocul secolului al XIX-lea), dar nu l-au acceptat ca gen literar decât foarte târziu (de-abia în ultimele decenii ale secolului XX, în fapt), deşi în anii '30 jurnalul intim intră în programul generaţiei tinere? Prilejul de a rediscuta statutul jurnalului ca gen literar i-l dă diaristului Eugen Ionescu apariţia în ediţie completă a jurnalului lui Gide, un autor despre care scrisese în diverse rânduri. Ezită la început să-l cumpere şi deci să-l citească pentru că ţine şi el un jurnal („scriu şi eu în acelaşi gen – dar cu mult mai puţine mijloace"). Simte că Gide îl reprezintă şi pe el, ca individ, „cu vieţile şi experienţele noastre, cu febrele şi amărăciunile noastre"... Deschidere favorabilă, deschidere plină de modestie (atitudine rară la Eugen Ionescu!): „E unul care ne cuprinde pe toţi. Ce rost ar avea să repetăm?"... E obsedat de moarte, se zbate în absurdul unei lumi încurcate, e conştient de „vidul realizărilor lumii" şi nu are nicio dorinţă să citească pe Gide. Asta la 12 iunie. La 20 iunie cumpărase deja jurnalul în chestiune şi-l citise. Nu-i place. „Sunt, uneori, lucruri aproape imbecile." Le ridiculizează, citează copios amănuntele fără rost, îl suspectează pe Gide de vanitate şi-i reproşează că a stat departe de „covârşitoarele evenimente ce începeau atunci să se întâmple". Nu-i o contradicţie între logica acestui reproş şi logica eseistului care recomanda, câteva luni mai înainte, filosofia tăcerii şi a aşteptării? Este, dar să trecem.

Mai este ceva ce nu-i place tânărului eseist de 30 de ani: „arta de a scrie frumos despre nimic". Îl suspectează pe Gide de acest păcat. Mai mult: îl suspectează de un mediocru izolaţionism, de o mediocră absenţă din lumea reală, ceea ce este şi mai grav: „mă întreb dacă *este voie* să fii, cu mediocritate, atât de retranşat de umanitatea dramatică. E o izolaţie nu roditoare, ci tristă, sterilă"... Duce ideea mai departe, cu o notă personală: „nu te poţi retrage în tine decât într-un chip dureros: din ratare, orgoliu, umilinţă etc. [...]; Neputând participa la drama lumii, faci din tine o dramă a lumii". E limpede, Eugen Ionescu este în faza activistă şi zelul lui agitator se izbeşte de estetismul, indiferenţa, individualismul şi absenteismul lui Gide, cel care a îndrăznit să spună totul, să nu uităm, în jurnalul intim, inclusiv micile secrete ruşinoase ale existenţei sale.

Eugen Ionescu ar avea motive să laude acest curaj, dar nu-i poate ierta lui Gide păcatul semnalat. Jurnalul, în genere, nu-i place, îl consideră *o literatură de mâna a doua*. Nu-i un *ţipăt* al existenţei, cum ar trebui, ci o literatură confecţionată: „Jurnalul lui Gide nu e o mărturie a trăirilor lui. Nu e viaţa, respiraţia lui, ci un fel de literatură de mâna a doua, destinată şi organizată pentru public. Într-o parte, se întreabă cum poate cineva să scrie, chiar în jurnal, *fără ordine*. Dar «ordinea» jurnalului e cu totul diferită de cea a literaturii organizate. E o ordine interioară, netehnică. Jurnalul e nereuşit dacă e conceput ca «literatură de mâna a doua». Jurnalul e valoros când exprimă intensităţi, arderi mai autentic decât un roman şi nimic nu-l împiedică, la urma urmei, să fie *artistic*, căci intensităţile se pot grupa după ritm spiritual, după o anumită respiraţie. [...] Multe din jurnalele intime scrise până acum n-au fost realizate pentru că au fost scrise de mediocri ori au fost greşit concepute. Nimeni nu împiedică pe nimeni să-l scrie altfel. Fiind însăşi respiraţia omului, jurnalul e în legătură strânsă şi directă cu valoarea însăşi a omului; e omul însuşi. Jurnalul poate depăşi planul de mărturisiri semiconfidenţiale şi poate deveni, ca poezia, ţipăt. El poate să nu fie un refugiu, ci o tribună, o izbucnire,

un discurs permanent, o viață care se ridică ea însăşi la intensități dramatice, la intensități semnificative. Jurnalul poate exprima admirabil – tot ceea ce este țipăt, scrâşnet, trăit. [...] Jurnalul: un om care vorbeşte, crede, plânge, luptă, vrea să convingă etc. Poate fi foarte viu, foarte complex. E cinematografierea omului. Poate să se ridice la înălțimi de poem, epică, pamflet etc. Expresie directă, vehementă, personală. În cazul cel mai rău, el poate fi [...] un teren de experiențe literare, o tehnică a mărturisirii. E o prejudecată împotriva jurnalului intim care trebuie neapărat clarificată şi înlăturată".

Peste câteva zile, revine asupra subiectului pentru a lămuri definitiv lucrurile. Scrie o pagină admirabilă despre rezistența în timp a jurnalului, despre „nuditatea" lui, despre „expresia omenescului" şi, mai ales (o temă veche în eseistica lui), despre necesitatea ca jurnalul să nu fie „artistic", să nu facă literatură... O pagină densă, substanțială, cu judecăți drepte despre poetica unui gen care respinge poetica literaturii de ficțiune. Eugen Ionescu intuieşte bine aceste subtilități: „Jurnalul nu se învecheşte – scrie el, la 23 iulie 1939 –, cu două zile înainte de a pleca la «Moara» de la Chapelle-Anthenaise – nu se perimează niciodată. O tragedie, un roman, o nuvelă sunt învechite după, cel mult, o sută de ani. Orice construcție literară, orice operă organizată are, cu timpul, tendința să-şi piardă substanța umană şi să-şi vădească sforile, mecanismele. Genurile se perimează. Trebuie să se facă un efort permanent de reînnoire tehnică, de primenire. O tragedie clasică ne pare o zi convențională. Maturitatea teatrului clasic sau romantic, plictisitoare. În schimb, jurnalul, proza memorialistică, mărturisirile (gândiți-vă numai la câțiva memorialişti: Pepys, Swift, Montaigne, Rousseau, Saint-Simon, Jules Renard; dar gândiți-vă şi la alții mai mici: Amiel, frații Goncourt etc.) cresc în valoare, ca vinul, pe măsură ce se învechesc. Lipsa lor de integrare într-o modă estetică trecătoare e însăşi garanția expresiei, a autenticității lor umane. Arta este expresie a omenescului, dar expresie plus convenție. Convenția sfârşeşte prin a prăbuşi

omenescul. Cele mai mari capodopere ale literaturii universale cer, pentru a mai putea fi primite, o permanentă [...] reactualizare. Nuditatea jurnalului, viaţa lui naturală, îl apără. El constituie urma cea mai pură şi cea mai permanentă a omenescului. Mă câştigă în el îmbinarea aceasta de caz şi de generalitate umană. La limita extremă, care uneşte generalul cu particularul, el satisface astfel unul din dezideratele cele mai caracteristice ale artei literare. Jurnalul, prin lipsa lui de «artistic», are garanţia de expresie, precizie, adevăr. Căci nu vom putea niciodată condamna îndeajuns arta «artistică», hrănită de propria ei substanţă, şi nu din viaţă. În definitiv, jurnalul poate avea exact valoarea umană a omului care îl scrie".

2. Un metajurnal în interiorul jurnalului intim

Ce-i de corectat în această frumoasă pledoarie pentru genul diaristic? Doar ideea că, după o sută de ani, orice construcţie literară se învecheşte şi îşi pierde substanţa umană şi estetică. Nu-i o regulă. Multe construcţii îşi pierd, adevărat, substanţa şi deci actualitatea (legea mutaţiei valorilor estetice!), dar sunt altele care rezistă, mai mult: capătă sensuri nebănuite pe măsură ce sunt citite de alte generaţii... O teză ce este mereu pusă în discuţie. E de mirare că Eugen Ionescu o acceptă atât de uşor. O foloseşte – şi aici trebuie să-l înţelegem – pentru a sublinia durabilitatea jurnalului intim prin autenticitatea şi lipsa elementului artistic direct, programatic... Remarcă pozitivă, justă, argument totuşi insuficient de convingător pentru a invoca perisabilitatea ficţiunii literare. În realitate, genurile (ficţionale sau nonficţionale) au, în egală măsură, argumente pentru a supravieţui în timp sau a se prăbuşi. Căci nu toate jurnalele intime rezistă în timp şi, oricum, cele care rezistă au, în afara caracteristicilor genului, alte calităţi care le scapă de acţiunea legii mutaţiei valorilor estetice.

Revenind: în afara acestei opinii discutabile, consideraţiile lui Eugen Ionescu sunt corecte, dovedind o bună punere

în temă. Referinţele (cu excepţia lui Montaigne şi Saint-Simon care nu sunt propriu-zis diarişti, ci moralişti, filosofi care se exprimă la persoana întâi singular şi folosesc propria experienţă pentru a medita la condiţia umană!) sunt potrivite pentru a marca un gen care, în 1939, nu era încă omologat în literatură, cel puţin în literatura română. Sever, prea sever cu Gide – creatorul, în fond, al jurnalului ca literatură în plină modernitate şi teoreticianul sincerităţii totale („oser être soi") –, Eugen Ionescu formulează în urma acestei recente lecturi o mică *poetică a jurnalului* care, în esenţă, este, repet, justă. „Poetica" iese din propria experienţă şi este verificată în jurnalul pe care îl scrie. Notează impresiile, neliniştile sale, apoi revine la genul diaristic pentru a-i semnala limitele şi posibilităţile. Un *metajurnal*, dar, în interiorul jurnalului intim. Un stil pe care-l folosesc sistematic diariştii moderni sau postmoderni ca Gombrovici, de pildă, sau – dintre români – Radu Petrescu. Eugen Ionescu procedează la fel şi în critica literară propriu-zisă: pune mereu *în problemă* genul ca atare, îi cercetează capacitatea de cuprindere, trăinicia, fineţea, ca un negustor priceput care, cu un sul de pânză în faţă, vrea să ştie din ce este făcută urzeala şi cât de trainică este. De aceea o întinde, o strânge, o măsoară cu cotul, o arde la un capăt ca să simtă dacă firul de lână este autentic sau nu. Jurnalul? Jurnalul este un gen plin de virtualităţi mari, numai că are un defect: „lipsa lui de grupare în jurul unor centre de probleme". Altfel spus, poate exprima o viaţă intensă, dramatică, dar nu poate cuprinde *problemele obiective, mari*. Diaristul nu dă o explicaţie convenabilă, nu spune, în fapt, de ce problemele de ordin metafizic, de exemplu, nu ar putea fi puse şi dezvoltate în jurnal. Nu încearcă, chiar el, Eugen Ionescu să pună *probleme mari, metafizice* în fragmentele de jurnal citate mai înainte?

Altă chestiune neliniştitoare pentru Eugen Ionescu: „se spune (un prieten chiar îi spusese!) că scriu jurnal intim pentru că nu sunt în stare de creaţie"... Deşi dispreţuieşte astfel de „stupidităţi şi mediocrităţi", nu se simte bine, totuşi, cu povara acestei învinuiri... Se gândeşte atunci să scrie o

nuvelă despre copilărie pentru a dovedi astfel prietenului sceptic şi altora care gândesc la fel că el, diaristul Eugen Ionescu, poate fi şi un bun creator. De aceea se pregăteşte să meargă la „Moara" de la Chapelle-Anthenaise unde să stea o săptămână sau zece zile... Dar, atenţie!, nu pleacă singur: pleacă cu jurnalul antipaticului Gide şi cu *Confesiunile* Sfântului Augustin în valiză... „Compararea acestor două cărţi atât de opuse şi a acestor oameni ce nu se pot compara între ei îmi va fi, cred, revelatoare" – explică diaristul. Semn că „genul originar" îl preocupă în continuare. Corectează chiar într-o oarecare măsură ideea dinainte (despre neputinţa jurnalului de a cuprinde *problemele mari*) pentru că, la 26 iulie, precizează că n-a renunţat la ambiţia ca jurnalul său „să poarte urmele unei lupte, unor probleme mari, unui angajament pentru mine"... Şi, dacă este aşa, de ce să mai învinuim jurnalul că nu poate, virtual, primi temele esenţiale, subiectele *grele*?!...

Mai este ceva ce nu convine lui Eugen Ionescu: faptul că, atâta vreme cât scrie în jurnal (numai în jurnal) şi atâta vreme cât nu va încerca să iasă „dincolo de lume", nu se poate aştepta la „nicio victorie spirituală, la nicio depăşire a condiţiei [sale] de om, de om torturat (tortura ca har sau josnicie?)"... Nelinişte reală, întrebare cinstită. Diaristul, dacă nu-şi pregăteşte jurnalul pentru a fi publicat imediat, nu are cum să fie cunoscut, nu poate cunoaşte „nicio victorie spirituală". Adevărat, nu-şi poate depăşi, pe această cale, condiţia de om torturat cu sau fără har pentru că ceea ce scrie nu este cunoscut (citit) cât timp autorul nu publică textele sale. Dar jurnalul nu-i făcut să aducă victorie spirituală... Are alte scopuri şi alte performanţe. Aşa că, până la urmă, cine vrea victorie rapidă în spirit trebuie să scrie literatură de ficţiune. Tânărul Eugen Ionescu cunoaşte această şansă, căci iată ce spunea el într-o propoziţie anterioară: „e lesne să reuşeşti în literatură, tocmai din cauza mediocrităţii ei". Altă complicaţie: dacă literatura este prin natura ei mediocră, cum ne vom depăşi condiţia de om torturat, cum vom ajunge la o victorie spirituală prin literatură? Dilemă, încă o dilemă în

calea spiritului diaristic... Eugen Ionescu este, prin natura lui, un spirit dilematic, este deja la 30 de ani un mic maestru în acest domeniu. Ştie să pună orice temă „în chestiune" sau orice subiect „în temă". Adică să-l relativizeze, să-i desfacă măruntaiele pentru a ghici, ca un haruspice trecut prin şcoala impresioniştilor sceptici, viitorul...

Atunci tot mai bun este jurnalul. Eugen Ionescu acceptă, cu resemnare, acest adevăr. Decât roman („romanul organizat elimină anumite conţinuturi şi dă altora intensităţi false"), mai bine jurnalul intim care, deşi prezintă unele deficienţe, prinde mai bine dramele existenţei, e mai sincer, mai aproape de natura omenescului. Adevărat, dar sinceritatea nu coboară în adâncuri, sinceritatea nu-i totdeauna sinceră... Diaristul dramatizează puţin lucrurile, face pe avocatul diavolului, ridică obiecţii, îşi creează dificultăţi în cursul demonstraţiei, răspunzând astfel unor inamici nevăzuţi, potenţiali, pentru a încheia că nici proza nu coboară în profunzime, numai visul şi poezia... Aşadar: „jurnalul [este] mai valabil decât romanul". Mergem atunci pe mâna jurnalului. Prietenului sceptic care spune că lui Eugen Ionescu nu-i place romanul pentru că nu poate scrie decât jurnal intim, Eugen Ionescu îi poate răspunde orgolios: „cu atât mai bine"...

Acestea sunt consideraţiile pe care le face, în 1939, diaristul Eugen Ionescu despre jurnal în timp ce ţine un jurnal intim. Are de multe ori dreptate, alteori nu are dreptate. În privinţa romanului, de pildă. Ce rost are să compare posibilităţile acestor genuri literare? De ce n-ar putea romanul să pătrundă în adâncurile psihologiei individului, de ce literatura este, prin definiţie, o expresie a mediocrităţii, de ce, în fine, este o fatalitate ca romanul, mai bine organizat decât jurnalul intim, să elimine „anumite conţinuturi" şi tot el să dea altora, iarăşi, în chip automat, „intensităţi false"? Intensităţile nu pot fi autentice, expresive?... Impresia este, citind acest *metadiscurs* diaristic în cuprinsul unui jurnal febril, inteligent, serios (neobişnuit de serios în literatura confesivă a lui Eugen Ionescu), că autorul creează în chip conştient mari dificultăţi (mai mari şi mai numeroase decât poate

suporta genul ca atare) pentru a testa rezistența și valabilitatea jurnalului cu care se pregătește, totuși, să iasă în lume din moment ce-l publică peste câteva luni într-o revistă reputată. N-a câștigat, poate, *o victorie spirituală*, cum dorea, dar a lăsat un text subiectiv plin de idei și, vom vedea de îndată, plin de notații existențiale de o mare acuitate.

3. Jurnalul existențial al unui diarist care nu știe nimic și nu are intuiția niciunui sens. Toate lucrurile sunt goale și toate cuvintele sunt „cadre fără cuprins"

Este vorba, cum am spus deja, de un jurnal în esență existențial, adică de un veritabil jurnal sau ceea ce trebuie să fie un jurnal care nu face cronica amănunțită a cotidianității, ci cronica interiorității, fără nicio preocupare de literatură. Este scris în acel stil brutal, *néglijé*, cum îl recomandă autorul altădată, stil, totuși, expresiv prin lipsa programată de expresivitate. „Nu înțeleg și nu știu nimic – nimic, nimic –, începe acest monolog interior. N-am intuiția niciunui sens, a niciunei substanțe [...]. Sunt un prost [...] acum sunt într-unul dintre rarele momente în care îmi dau seama cât de leneș intelectualiceşte sunt, în care trăiesc ascuțit că nu știu și nu văd"... O definiție, așadar, a naratorului din jurnal. O primă definiție, vor fi și altele. Omul care nu știe nimic simte, totuși, că „lumea sfârșește [și] că totul se va prăbuși"... Nu-i un gând nou pentru Eugen Ionescu și-i va acompania toată tinerețea și maturitatea, până la sfârșit... Merge la „Moara" de la Chapelle-Anthenaise, locul copilăriei, și ce întâlnește acolo am văzut mai mult în *La Photo du colonel*. Amintirile sunt în jurnal concentrate ca și descripțiile, portretele: Marie, Simone, nostalgii, „amintire fără amintiri", sentimentul îngrijorător că omul de 30 de ani caută copilul care a fost și nu-l află: „cum am putut muri, în mine însumi, pe încetul, fără să-mi dau seama!, mi-e dor de mine, de-atunci, cel mic, un dor disperat, fără leac, cum mi-e dor de morți, de maică-mea". Propoziții lirice, primejdios de sentimentale, propoziții surprinzătoare în discursul de-o luciditate (cu adevărat) corosivă al lui

Eugen Ionescu. Se uită, când ajunge acasă, în oglindă şi încearcă să descopere chipul interior „sub buhăiala [sa] spirituală actuală". Nu ştim de-l află. La 3 iunie se uită în jur şi descoperă că lumea din afară este cuprinsă de mari nelinişti. Îl cuprinde numaidecât panica. Panica este, de aici înainte, tema recurentă a jurnalului. E „ţipătul" existenţial pe care îl recomandă: „din nou, eu însumi voi fi copleşit, speriat, cu respiraţia întretăiată, furios".

Senzaţia de rău iremediabil se accelerează, orice pagină din jurnal transcrie aceste presimţiri negre: „Trebuie să se petreacă lucruri teribile în Europa", „atmosferă de catastrofă iminentă", notează precipitat diaristul. La 4 iunie îşi dă seama că are o burtă „de aproape 30 de ani" şi se priveşte ca pe o făptură monstruoasă. Este deja bătrân şi este, evident, speriat, dezgustat. Se poate să i se întâmple tocmai lui această nenorocire? „E groaznic să nu mai fii tânăr, e îngrozitor să fii matur: împietrit, păros, gras, murdar. Cum ai ajuns aici? E inexplicabil." Par replici dintr-o piesă de Eugène Ionesco. Sunt în mod cert propoziţii dintr-un jurnal scris de un om inteligent, ajuns – e adevărat – „cam la 30 de ani", speriat cumplit că lumea europeană se prăbuşeşte şi că el, diaristul, nu mai este tânăr cum ar voi... Notează totul în jurnal cu gândul de a repara ireparabilul, apoi îşi dă seama că jurnalul nu poate salva nimic. Se gândeşte la mântuire şi adevăr, dar nu vede cum poate ajunge la ele. E plictisit de moarte, e dezgustat de umanitate („abjecţiune!"), e supărat pe burghezie („burghezia este grăsime"), reciteşte pe Eminescu şi crede că trei sferturi din versurile lui „au căzut", ar fi ilizibile din cauza sentimentalismului lor (e limpede: Eugen Ionescu nu le citeşte bine!), face consideraţii despre omul în criza lumii moderne şi notează cu tristeţe: „sunt într-un moment rău; nu cred în nimic; lucrurile sunt goale; cuvintele – cadre fără cuprins; o tristeţe nesfârşită"... O propoziţie specific ionesciană, sinceră, cu o remarcabilă notă de urgenţă. Ea sugerează o temă ce se repetă în literatura sa: *tema vidului, tema aglomerării lucrurilor goale şi a acceleării* acestor „cadre fără cuprins" (adică forme fără fond), *tema golurilor ce se multiplică* la infinit.

*

La 10 august 1939 e la Paris şi are, ca toată lumea, presentimentul războiului. Şi, cum în sensibilitatea şi gândirea lui toate presentimentele şi toate spaimele sporesc în propoziţie geometrică, diaristul îşi asumă groaza Europei şi, în genere, dezastrul iminent al lumii. „Agonia Europei?" – întreabă el mai mult retoric, pentru că de mult anunţă această teribilă agonie. Decide să se întoarcă la Bucureşti în curând. „Va fi, cred, nevoie să fiu acolo." Ce nevoie, nu precizează. Ajuns la Bucureşti va cunoaşte alte nenorociri, alt rând de spaime teribile şi va dori să se întoarcă numaidecât în Franţa. Deocamdată este la Paris (în ţara binefăcătoare a mamei) şi presimte că vasul lumii se scufundă şi că toate valorile se prăvălesc. În jurnal se deschide o pagină neagră, o pagină de jale biblică: „În vasul acesta al lumii care se scufundă trăiesc [...] groaza mea individuală şi groaza celorlalţi. Nu ştiu dacă să plâng pentru mine mai întâi sau pentru lume? Se sfârşeşte, poate, tot: cultură, civilizaţie, umanism. Tot ceea ce omul îşi durase. Se dărâmă. Un sentiment de-o infinită melancolie. Suferinţă grea, apăsătoare. O milă sfâşiată pentru munca zadarnică a omului, de secole. Nimeni nu va mai fi: desigur, pentru că a fost greşit întemeiat totul; dar totul era ursit să nu fie întemeiat altfel decât greşit. [...] Un dezastru, un uragan peste toate astea. Sunt solidar cu agonia lumii europene. E în mine însumi. Nu-i nimic de făcut".

Şi totuşi, diaristul îşi încheie discursul într-o notă nu zic optimistă, dar, oricum, mai liniştitoare. Meditează, nu prea profund, dar meditează la aşezarea lucrurilor bune şi a lucrurilor rele în lume şi ajunge la concluzia că toate acestea „sunt necesare echilibrului fizic al lumii" şi că Dumnezeu este dincolo de „geologie şi istorie" şi că nu ţine nici cu unii, nici cu alţii. „Dumnezeu este în afară de lumea asta – părăsită sieşi însăşi, reechilibrându-se prin ea însăşi" – scrie Eugen Ionescu. O frază puţin încurcată, o frază creştină totuşi: Dumnezeu este deasupra tuturor acestor cutremure ale istoriei şi omul trebuie să se ridice el însuşi deasupra geologiei şi

istoriei pentru a se integra „într-o ordine spirituală". Frumos, dar cum şi, mai ales, este posibil ca omul să transceadă geologia şi istoria? Eugen Ionescu termină meditaţia anunţând: „Putem fi liberi".

4. Un existenţialist înspăimântat şi sclipitor

Astfel se încheie acest mic jurnal intim (30 de pagini) devenit *public* pentru că va fi tipărit peste câteva luni. L-am prezentat pe larg – mai mult, poate, decât ar fi trebuit dacă ţinem seama că e vorba de un număr redus de pagini – pentru că reprezintă, am convingerea, un moment important în biografia moral-existenţială a lui Eugen Ionescu. Este momentul unei radicalizări a spiritului, momentul în care jocurile spiritului critic sunt abandonate sub presiunea unei nelinişti fundamentale. O neliniştе ce vine din afară (*Europa care argonizează, lumea care se prăbuşeşte, vasul lumii se sparge* etc.) şi o neliniştе, cu mult mai puternică, mai devastatoare ce urcă din interiorul fiinţei înfricoşate... Eugen Ionescu le asumă pe amândouă: cu luciditatea lui corosivă şi cu inocenţa lui surprinzătoare; le asumă, adică le trăieşte şi le meditează într-o notă covârşitor pesimistă. Un pesimism special, *ionescian*, care nu are nimic de-a face cu pesimismul moraliştilor de serviciu sau cu acela al publiciştilor supăraţi pe lume. Este totdeauna o mare *mirare* (un cuvânt ce face parte din terminologia şi mitologia subiectivă a dramaturgului) în amărăciunile, tristeţile, disperările lui, o mirare şi o inocenţă copilărească care însoţesc mereu fantasmele catastrofei. O dezarmantă uluire în faţa nenorocirii şi a iremediabilului, o interogaţie care nu aşteaptă răspunsul, o interogaţie indignată şi mirată în acelaşi timp: „cum este cu putinţă?" sau: „dar nu este cu putinţă!"... Acest sentiment complex face ca răul să fie suportabil, ca disperarea să fie umanizată, ca dezastrul să fie străbătut şi omul să-şi recapete încrederea că nu-i totul pierdut, că miracolele lumii nu s-au scufundat. O încredere, bineînţeles, provizorie, scurtă, până la o nouă nenorocire şi un nou dezastru...

Aşa se explică faptul că, văzând atâtea, cititorul lui Eugen Ionescu nu se plictiseşte, nu are sentimentul monotoniei (monotonia dezamăgirilor), nu ştie dinainte care vor fi reacţiile scriitorului. Un mic spectacol pe care tânărul diarist îl stăpâneşte bine. Un spectacol despre tragedia existenţei şi un unic actor care este, în acelaşi timp, narator, regizor şi personaj... Sau, ca să fiu mai precis, naratorul este şi regizorul piesei şi personajul care joacă pe scenă, mai mult: este şi spectatorul din sală care comentează ce vede şi ce se spune pe scenă. Un spectator-comentator imprevizibil. Oricând se poate ridica de pe scaun ca să protesteze, spunând că nimic nu-i adevărat, că nu-i place ce aude şi ce vede.

Este momentul poate cel mai acut existenţialist al tânărului Eugen Ionescu, scriitor „de bine, de rău român", eseist sclipitor, serios în neseriozităţile lui calculate sau voit neserios cu seriozităţile lui profunde, creatoare, diarist – teoretician al „genului originar", diarist pur şi simplu, nicăieri poate mai autentic decât în acest mic jurnal parizian scris admirabil în limba română. Admirabil nu înseamnă, aici – sunt nevoit să mă repet –, frumos, fastuos, ci exact, corosiv, penetrant... O expresivitate remarcabilă care nu se bazează pe literatura frazei, ci pe limbajul ideilor şi pe stilul „neglijent", plin de oralităţi savuroase şi pe un amestec surprinzător de planuri de percepţii. Este stilul normal al jurnalului intim, stil „nescriitoricesc", programatic neartistic pentru a spori, prin fuga de convenţiile literaturii, expresivitatea şi forţa de penetraţie a discursului.

Moment, dar, existenţialist trăit şi notat de un intelectual care, repet, nu-i agreează din cale-afară nici pe existenţialiştii români (*trăiriştii*), nici – după război – pe existenţialiştii francezi. Nu este unica diferenţă, unicul act de independenţă, în fine, unica solitudine a lui Eugen Ionescu în secolul său. Am văzut ce idei are el despre revoluţiile vechi şi noi, ce crede despre ideologiile de dreapta şi ideologiile de stânga, am reţinut şi atitudinea lui faţă de curentele literare din epocă şi relaţiile sale cu modelele literaturii şi chiar relaţiile sale cu oamenii din generaţia lui. Sunt imprevizibile, sunt

schimbătoare, sunt uneori produsul unui joc prelungit al spiritului. Un joc în care intră, cum singur mărturiseşte, un imens orgoliu. Ochiului expert nu-i este greu să observe că în acest orgoliu împins deseori spre vanitate intră un număr de complexe, începând cu complexul relativităţii: *nimic nu-i sigur, adevărul absolut nu există, despre o operă literară poţi să spui că-i admirabilă, dar poţi să dovedeşti că este abominabilă, nulă, în fine, toate se amestecă şi devin confuze în lume* etc... Ce-i inedit şi dă farmec, în fond, acestui stil care se îndoieşte tot timpul de tot ce există pentru că există este că autorul joacă, să spunem astfel, cu cărţile pe faţă, nu ascunde neîncrederea sa, dimpotrivă, o mărturiseşte cu o dezarmantă inocenţă. De aceea „negaţionismul"[1] său din *Nu* şi din alte scrieri este simpatic, este suportabil când îl citeşti în scrierile de tinereţe, îţi place pentru că îţi dă sentimentul că, în definitiv, se poate şi aşa, lucrurile pot fi văzute şi în acest chip...

5. Portretul scriitorului care, la 30 de ani, pretinde că nu are nicio morală, nicio ambiţie

Cunoscând deja aceste coordonate ale spiritului ionescian să încercăm, acum, cu acest jurnal intim în faţă, să facem un portret (un nou portret) al scriitorului. Portretul

---

[1] André Le Gall face o remarcă (*op. cit.*, p. 518) care mă pune pe gânduri: „Ionesco – zice el – nu este un negator, ci un interogator". Da şi nu, îmi vine să-i răspund. Orice spirit negator pune în discuţie ordinea lucrurilor şi, prin aceasta, sileşte spiritul să regândească totul (cauzalităţile, relaţiile, sensurile). E definiţia pe care o dă Cioran în *Caiete* negaţionismului său. Dar nu orice negaţie şi, mai ales, nu orice joc al spiritului negaţionist (voluptos, uneori chiar frivol negaţionist cum este Eugen Ionescu în însemnările sale de tinereţe) pune în discuţie ordinea raţională a lucrurilor. Există, repet, o dimensiune teatrală în negaţia ionesciană din faza *Nu*, o evidentă plăcere de a contrazice ceea ce este deja acceptat, de a provoca pe Dl. Berembest – simbolul obiectivităţii pozitiviste, omul legii într-un domeniu (literatura) prin excelenţă al subiectivităţii... Iată, dar, că spiritul negator nu este totdeauna un spirit interogator...

scriitorului la 30 de ani, într-un moment de criză existenţială şi, cum am semnalat de mai multe ori, de criză a lumii europene. Am reţinut până acum din însemnările sale subiective (structurate în articolele de critică literară sau expuse direct în fragmentele de jurnal) că: „nu am nicio morală, nicio convingere", „sunt sfâşiat de toate vanităţile, de toate ambiţiile", că existenţa îi pare „o călătorie în absurd" şi că „moartea [îl] definitivează", că a trăit toată viaţa „între oroarea de a trăi şi oroarea de a muri", că, scriind despre alţii, nu poate să se uite pe sine şi, în genere, el şi oamenii din generaţia lui sunt terorizaţi de „eurile babelice" şi că el, Eugen Ionescu / Eugène Ionesco, simte în orice împrejurare „le malaise existentiel" şi unicul paradis pe care îl cunoaşte este paradisul copilăriei... Nu crede în literatură, dar face literatură, scrie despre ea, nu crede că ceea ce face (critica literară) serveşte la ceva, dar face în continuare critică literară şi intră în conflict cu criticii oficiali, acceptaţi, instituţionalizaţi... Mai mult, caută conflictul, îl provoacă, înscenează cabale, apoi se sperie şi se roagă de Dumnezeu să-l mântuiască, să-l salveze de teroarea morţii...

Acesta este portretul pe care şi-l face Eugen Ionescu în multe rânduri şi, trebuie să recunoaştem, autoportretul este ingenios, verosimil, neobişnuit în lumea literară unde vanităţile sunt serioase, ţepene, statuare... Cum arăta scriitorul în 1939, îngrozit că de aici înainte nu va mai fi tânăr, ci un om „cam la 30 de ani?"... Citindu-i jurnalul şi citind şi celelalte scrieri din această perioadă, remarcăm că, în ceea ce priveşte psihologia eseistului, sunt puţine date noi: aceeaşi panică faţă de evenimente, aceeaşi groază de moarte, acelaşi dezgust faţă de literatură şi aceeaşi neîncredere în critica literară... Este, totuşi, ceva nou în această sinteză de nelinişti interioare: un sentiment mai coerent şi mai bine precizat al responsabilităţii, un refuz nu ştim cât de hotărât, dar un refuz al „eurilor babelice" şi o încercare de a înţelege, cum şi zice, ordinea din dezordinea lumii... La 30 de ani, Eugen Ionescu analizează ideologiile care domină Europa şi le respinge, cum s-a văzut, pe toate. Nu crede, ca prietenul său

Cioran, în sistemele totalitare şi, având simpatii de stânga, contestă revoluţia bolşevică şi, în acelaşi timp, revoluţiile de dreapta. Ideea lui este că orice revoluţie se degradează prin efectele ei. De altfel, Eugen Ionescu nu crede în nicio ideologie şi nu-i iubeşte pe ideologi. Se leagă, o vreme, de cercul „personalist", apoi revine la blestematele sale chestiuni insolubile. Întâi solitudinea, apoi sentimentul bătrâneţii (care, la Eugen Ionescu, apare – s-a reţinut – la 30 de ani) şi, bineînţeles, sentimentul morţii.

În 1939, sentimentul metafizic al morţii se asociază cu sentimentul agoniei Europei şi, în genere, cu agonia, prăbuşirea lumii... Se află în ţara mamei (Franţa) şi vrea să se întoarcă în România unde simte că e nevoie de el... Îşi face un examen de conştiinţă şi descoperă că spiritul lui este un amestec de ortodoxie şi spiritualitate catolică. În fond, nu-i nici occidental, nici răsăritean. Un hibrid care nu se simte în siguranţă în nicio parte a Europei. În articolele scrise în limba română în anii '30 spune că trebuie să orientăm cultura spre Occident şi scrie, în ceea ce-l priveşte, propoziţia celebră, propoziţia premonitorie pe care am citat-o de atâtea ori până acum: „dacă aş fi francez, aş fi genial"... Acum, aflat la Paris, nu mai este sigur că Occidentul va putea renaşte din punct de vedere spiritual. Este o convingere fermă, definitivă? Nici vorbă. Ajuns în răsăritul Europei, se simte în exil şi face tot ce este posibil să fugă. Reuşeşte, „îmbrăcat în hainele gardianului", adică în serviciul puterii care-l înfricoşa (diplomat la Vichy)... Este un spirit, în continuare, religios? Este, deşi vorbeşte rar de credinţa lui. În dezastrul lumii, se gândeşte la Dumnezeu şi se gândeşte, mai des, la mântuirea lui printr-un fel de eliberare spirituală... Chiar negaţionismul său din faza tinereţii este de natură religioasă, dacă este să-l credem pe Cioran, care spune într-o scrisoare către Eliade (9 dec. 1935): „Refuzul lumii este de esenţă religioasă şi orice tristeţe este superficială dacă nu este religioasă"...

Tristeţea lui Eugen Ionescu este, negreşit, şi de natură religioasă, dar este, mai ales, de natură existenţială, cum am încercat să dovedesc până acum. El nu refuză, în fond, lumea

ca autorul *Schimbării la față a României* și al *Neajunsului de a te fi născut*, el refuză ceea ce consideră a fi un fel de complot al convențiilor lumii sau, mai bine zis, după ce refuză lumea, descoperă după o vreme miracolul ei. Ne amintim că în *Journal en miettes* îi scapă această propoziție: „lumea este o epifanie, o splendidă manifestare absurdă" și tot aici: „e absurd a spune că lumea este absurdă". Lumea nu-i absurdă, de acord, dar tot Eugen Ionescu scrie în altă parte că existența este „o călătorie în absurd". Cum să împăcăm aceste două puncte de vedere opuse? Nu le putem împăca și, la drept vorbind, nici nu trebuie împăcate în cazul lui Eugen Ionescu. El este, știm deja, un produs strălucit, fermecător al contrariilor, un spirit care își asumă cu o sinceritate totală ceea ce înțelege, dar mai ales ceea ce nu înțelege. Din acest punct de vedere este un autentic existențialist, printre puținii, dacă nu singurul existențialist român care trăiește până la capăt, verifică *aporiile* gândirii, le pune într-un spectacol continuu. Așa că, din acest punct de vedere, reflecția lui Cioran nu explică integral nici tristețea, nici religiozitatea (profundă, autentică, permanentă) a lui Eugen Ionescu. Tristețile, melancoliile, disperările sale au altă cauzalitate: nu înțelege ce se petrece cu el (și, în genere, cu omul), nu ajunge să înțeleagă, cum zice într-o propoziție din jurnalul intim, „neînțelesurile lumii" („trăim toți într-o ignoranță fundamentală între pereții existenței [...], într-o neînțelegere absolută"), în fine, nu este de acord cu absurdul existenței, deși existența nu-i decât, ne-am lămurit deja, un lung voiaj în absurd... Voiam, în fapt, să spun, rememorând și sintetizând aceste date, că Eugen Ionescu, ajuns la 30 de ani și înspăimântat deja că îmbătrânește și că zidurile lumii se prăbușesc în jur, arată – dincolo de spectacolul neliniștilor – o față foarte serioasă a spiritului său și că, respingând ideologiile care-l agresează din toate părțile, își creează o morală a sa bazată pe ideea de libertate a spiritului. Acceptă solitudinea și călătorește cu ea până la sfârșit...

XV

Un spirit religios

„De ce mă sperii atâta, Doamne, de ce mă sperii de moarte în toate zilele, în toate nopţile, la toate colţurile? [...] De ce mi-e frică de mine, de ceea ce mă esenţializează?"

(*Nu*, 1934)

Trebuie oarecare subtilitate şi, negreşit, o mare atenţie, când citeşti aceste articole războinice, să remarci faptul că omul revoltat este un spirit religios şi că negaţia devastatoare a literaturii ascunde un sentiment acut de nesiguranţă a fiinţei, al vidului existenţial şi deci al morţii. Acest sentiment, susţinut de o reflecţie care atinge conceptele metafizicii, îl duce pe Eugen Ionescu aproape de religie şi, fatal, aproape de ideea de Dumnezeu. Este nota cea mai surprinzătoare a spiritului său: un om care contestă toate valorile pentru că există şi pe cele care nu există pentru că nu există se revelează a fi un spirit profund religios. Există, vreau să spun, o dimensiune religioasă în opera (confesivă şi de ficţiune) a lui Eugen Ionescu, inclusiv în scrierile lui româneşti. Comentatorii de până acum ai dramaturgului n-au ignorat toţi această dimensiune, surprinzătoare, la autorul *Regelui se stinge*. Marie-France Ionesco[1] şi Matei Călinescu[2] dezvoltă ideea unui Ionesco „homo religiosus", sprijinindu-se cu precădere

[1] Marie-France Ionesco, *Portretul scriitorului în secol. Eugène Ionesco. 1909-1994*, traducere din franceză de Mona Ţepeneag, Humanitas, Bucureşti, 2003.

[2] Matei Călinescu, *Eugène Ionesco*, Éditions Oxus, Paris, 2005.

pe operele franceze ale scriitorului. Sentimentul religios este prezent însă şi în *Nu* şi în eseurile, cronicile, paginile de jurnal scrise în limba română. Nu sunt totdeauna dovezi clare, convingătoare că omul care se îndoieşte de tot este un om creştin ortodox practicant, dar cine urmăreşte confesiunile din interiorul textului critic (în *Nu*, de pildă) nu poate să nu prindă un accent care vine şi revine pe dedesubtul frazelor ironice, ludice, paradoxale. Un accent care trimite cititorul spre alt registru al spiritului dominat de frică şi de ideea, cum am spus, a vidului, a morţii şi a mântuirii.

La suprafaţă, discursul ionescian este cum ştim că este (un exerciţiu de inteligenţă şi de fantezie negatoare), din pivniţele textului răzbate însă un şir de interogaţii neliniştitoare, un vuiet de disperare faţă de condiţia umană. *Intermezzo nr. 2* (*în definitiv, domnule dragă*) începe cu o declaraţie de neîncredere în Dumnezeu şi în ideea de nemurire, o mărturisire în notă jucăuşă, şmecheroasă, colocvială în care este scrisă cartea: „În definitiv, domnule dragă, situaţia mea spirituală este cât se poate de tristă (tra-la-la); nu cred în Dumnezeu, nu cred în metempsihoză, nu cred în nemurire, nu cred în niciun fel de spirit de când am simţit material, cum uit, cum alunecă printre degete gândul în văzduh, probabil". Omul care nu crede în nimic citează, apoi, pe Cioran, un tânăr disperat cu sistem, şi pe Nietzsche – „cel mai imbecil dintre toate «geniile» acestei lumi" – nu pentru a-şi sprijini necredinţa, ci pentru a sublinia propria disperare. E ferm convins că totul este pierdut şi că nimic nu poate fi remediat într-o lume croită rău: „eu, fraţilor, declar că nu mă complac în efemeritate, disperare, tristeţe, sperare, bucurie, slăbiciune etc. şi că nu cred că e posibilă remedierea acestui lucru, acestor lucruri şi căpătarea nemuririi. Declar că această bănuială îmi moaie toate puterile. Declar că accept laşitatea de a suferi fără luptă; de a dispera fără să-mi placă disperarea, de a mă teme de moarte, de a dori să cred, deşi e o minciună, dar plăcută, dragii mei eroi, în Dumnezeu, în Morală, în Zarzavat. Domnilor şi domnilor – aşa zicea un orator care nu putea pronunţa pe «oa» –, astea nu sunt laşităţi, astea nu sunt nimic".

Şi după ce doboară toate ipostazele moralei şi ale credinţei (reunite), Eugen Ionescu schimbă stilul ironic al discursului şi vine cu o interogaţie care transformă subit râsul în jale. Interogaţiile fără răspuns, cauzalităţile misterioase ale fiinţei, verva, aroganţa juvenilă, dorinţa de a lua totul în răspăr, toate se opresc în pragul ideii de moarte. Cu moartea nu-i de glumit. În apropierea ei, Eugen Ionescu îşi aminteşte de Dumnezeu. Şi dacă îşi aminteşte, începe să pună întrebări la care nu află răspuns: „Dar atunci, de ce mă sperii atâta, Doamne, de ce mă sperii de moarte în toate zilele, în toate nopţile, la toate colţurile? De ce îmi tremură oasele şi dinţii, şi carnea? De ce fug ca un tembel, ca un tembel? De ce îngheţ, cu râs, plâns, cu sughiţ, în faţa acestei orori de deasupra râsului, de deasupra plânsului, de deasupra sughiţului? Eu sunt moartea. Viaţa este un provizorat. Moartea mă definitivează. Moartea sunt eu. De ce mi-e frică de mine, de ceea ce mă esenţializează?" Eseistul necredincios cere ajutor de la Dumnezeu pentru necredinţa lui, ca personajul din *Noul Testament*. În termenii tânărului Ionescu, aceasta înseamnă „Partea [lui] de Paradis". Lucru de necrezut, eseistul începe, cu adevărat, să se roage: „O, Doamne Dumnezeule! Partea mea de Paradis! Dar partea mea de Paradis! Iremediabil am pierdut partea mea de Paradis? Doamne Dumnezeule, nu aş vrea să fiu melodramatic şi nu aş vrea să crezi că vreau să realizez, prin opoziţia contrariilor, un efect de stil romantic (gen *Venere şi Madonă*). Dar te iubesc de undeva, cândva. Amintirile căror lumi(ni) mă torturează? Mă torturează! Nu vezi cum mă tăvălesc? Cum întind mâinile în neştire? Cum merg pe drumuri înfundate, pe drumuri tot întoarse? Cum nu am tăria să merg pe niciun drum?"

Sunt şi alte însemnări care, dacă nu se referă în chip explicit la „omul religios" Eugen Ionescu, vorbesc despre lumină şi frica de lumină, în fine, despre „propriile adâncuri mute"... Acestea nu pot fi decât semne ale unei nelinişti adânci pe care cuvintele (discursul, textul) nu o pot stăpâni şi, cu atât mai puţin, nu o pot elimina. „Mă întreb pe mine însumi de ce mi-e teamă de mine; mă întreb cu dragoste, cu durere,

deasupra propriilor mele adâncuri mute; dar am pierdut cheia tuturor porţilor mele", scrie Eugen Ionescu în micul eseu din *Nu* intitulat: „Idei cap în cap". O frază – să se remarce – arghezianã în cartea unui critic care-l contestă vehement pe poetul Arghezi. Eugen Ionescu se roagă unui Dumnezeu pe care, deocamdată, nu-l acceptă raţional. Sau nu-l acceptă pe de-a-ntregul, ca un mistic incondiţionat. Dumnezeul ionescian nu-i, ca la tânărul Cioran, obiect de contestaţie, este doar obiect de interogaţie şi căutare. În termenii lui C. Noica ar fi: „căutare de negăsire". Noica este însă un necredincios, el iubeşte geometria şi este îndrăgostit de concepte, în timp ce ludicul Eugen Ionescu este, cu adevărat, un spirit religios, crede în Dumnezeu şi se teme cumplit de moarte. Ironia, ludicul, formele de cinism juvenil, relativismul ideilor, crizele lui negaţioniste (când sincere, când jucate, provocate pentru a irita pe unii şi pentru a se amuza el însuşi) sunt, toate, semne de religiozitate autentică. O primă formă de religiozitate. Vorba filosofului: *se apucă să caute cine a găsit deja* sau, în altă variantă: *s-ar mai fi apucat să caute dacă n-ar fi găsit deja?...*

*

Există două teme care revin în textele de tinereţe ale lui Eugen Ionescu, tema de natură religioasă: tema zădărniciei lumii şi tema apocalipsului. Ele nu sunt legate direct de ideea biblică, dar recurenţa şi, aş spune, pasionalitatea din interiorul discursului lasă impresia că nu-i vorba de un simplu subiect literar şi de un joc al spiritului. De multe ori îl auzim pe tânărul negaţionist spunând: *totu-i inutil, toate se prăbuşesc, vasul lumii se scufundă* (note din „jurnalul" din 1939) sau: *la ce folos când toate pier* şi *apocalipsul ne aşteaptă la colţul străzii* şi, mai ales, *la ce-mi foloseşte să scriu, să fac literatură când ştiu bine că voi muri*? Mai ales această temă se repetă şi, odată formulată, ea pune în discuţie existenţa ca atare şi lumea în totalitatea ei... Este drept că, mai ales în scrierile despre copilărie, Eugen Ionescu spune că lumea este creaţia divinităţii şi că această creaţie este un miracol, dar tot el pune

în discuție mereu acest miracol și notează cu maximă, netrucată neliniște, că zidurile miracolului se prăbușesc și că existența omului este o călătorie în absurd... Există, vreau să precizez, în eseistica din anii '30 a lui Eugen Ionescu – mobilă, teribilistă, programatic „neserioasă" la suprafață – un sunet grav în interiorul ei, o jeluire, un vaiet continuu, o rugăciune chiar... Iau un exemplu: într-un articol din *Facla* (1936) scrie – a câta oară? – despre vremurile ce sunt cumplite și că „nimic nu are importanță" și că nimic nu poate schimba mecanica (rea, nenorocită) a lumii... Nimic nou, dar, până aici. Numai că, după ce face recensământul acestor zădărnicii, eseistul atacă o temă mai gravă și discursul lui despre superficialitățile lumii schimbă tonul și pe scenă intră Dumnezeu, iar protestul se transformă într-o plângere (rugăciune): „plângerea mea se îndreaptă către Divinitate; poate că glasul meu va fi auzit acolo unde toate se aud"...

Alt exemplu: *Jurnalul* (publicat în *Viața românească*, decembrie 1939) pe care l-am analizat în capitolul anterior. Ajuns la 30 de ani, se simte construit din goluri și vede că lumea este, în fond, un gol mai mare. „Ce fac eu aici?" – întreabă el cu o tristețe care nu mai pare a fi jucată. „Vreau mântuirea" – strigă el și nu primește niciun răspuns. Se cercetează pe sine și descoperă că, din punct de vedere religios, nu-i nici răsăritean, nici occidental, „un amestec – scrie el – de spiritualitate catolică și ortodoxie", „un întârziat", „un om sfârșit", un om, în fine, ajuns la marginea neantului... Cultura însăși, de care și-a legat destinul, este neant, neantul pur... Asta o dată, de nouă ori. A zecea oară Eugen Ionescu descoperă în cultură semnele divinității și zice – cum am văzut înainte – că, în fond, cultura este sensibilitatea divinului. De unde vine acest sentiment de instabilitate a lumii și acest sentiment, sporit, însutit, de perisabilitate și zădărnicie, pe care se bazează această mitologie negaționistă umanizată de un bocet continuu?

Un text ce mi se pare esențial pentru înțelegerea acestei chestiuni (relația dintre *omul religios Eugen Ionescu* și *spiritul ludic și negaționist* Eugen Ionescu din faza de tinerețe) este

acela despre pictura lui Van Gogh publicat în *Vremea* (1937)[1]. Un text, trebuie să precizez, printre cele mai profunde şi mai inspirate pe care le-a scris Eugen Ionescu în limba română. El pleacă de la scrisorile trimise de pictor fratelui său, Theo, tipărite atunci (1937) la Éditions Grasset... Le comentează într-un stil, vom vedea deîndată, din care a eliminat nota persiflantă şi toate celelalte forme ale relativismului său critic. Dăm, aici, peste un Eugen Ionescu emotiv, grav, suspect de grav, implicat total în comentariu. Sentimentul pe care îl are cititorul, obişnuit cu strategiile scriiturii ionesciene (strategiile disimulării), este că eseistul, vorbind despre căutarea disperată a ordinii interioare şi a sensurilor spirituale din textele şi din pictura lui Van Gogh, vorbeşte, în fapt, despre o temă personală. Discursul critic este, în mod evident, un discurs subiectiv, o confesiune provocată de altă confesiune. Nu este prima oară, s-a putut observa, când tânărul Eugen Ionescu se substituie obiectului critic. Ce-i nou aici este mai întâi tema în discuţie (căutarea spirituală, fervoarea religioasă, căutarea divinităţii şi disperarea creatorului de a n-o afla, urmată de sentimentul unei disperări cosmice!) şi, în al doilea rând, stilul integral serios al discursului. Iată un început de paragraf în acest comentariu în care biografia creatorului este privită în oglinda creaţiei şi invers, fără teama de a amesteca planurile: „acest mare artist a fost un creştin ratat; toată pictura lui poartă pecetea unei mari disperări, unui gol interior, unui strigăt dureros spre Dumnezeu; şi toată valoarea picturii lui stă în această nelinişte, în această căutare disperată a ordinii şi sensurilor spirituale în care nu s-a putut integra"... Şi mai departe, în aceeaşi tonalitate preocupantă, aproape solemnă, lucru rar, repet, în scrisul eseistului obişnuit să ia totul în răspăr, în primul rând literatura, acest mare moft care ascunde toate şmecheriile; de data aceasta, în discuţie este creaţia plastică a lui Van Gogh, neluată în seamă în epocă; ea se ridică nu pe

[1] „Vremea", 26 sept.-dec. 1937, reprodus în *Război cu toată lumea*, 2, ed. cit., pp. 192-208.

facilităţile meşteşugului, ci pe o mare suferinţă obscură, de ordin spiritual (eşecul de a fi abandonat fervoarea religioasă!): „şi dacă n-a rămas creştin [...] – zice Eugen Ionescu –, a păstrat totuşi obsesia morţii, sentimentul păcatului, al întunericului, al tristeţii omului căzut din Paradis"...

Sună familiar aceste propoziţii, le-am întâlnit deja în parantezele subiective din *Nu* şi în alte articole. Cine vorbeşte, în fapt, în aceste propoziţii şi, mai ales, despre cine? Vorbeşte (scrie) desigur comentatorul (Eugen Ionescu), dar nu-i sigur despre cine şi despre ce. Planurile discursului se confundă şi tema naratorului se substituie în chip aproape programatic temei puse în discuţie: fervoarea religioasă ratată sau, mai degrabă, fervoarea creştină tradusă (salvată) în arta lui Van Gogh. Nu-i greu de remarcat că *disperarea, sentimentul golului interior, strigătul dureros spre Dumnezeu, căutarea disperată a sensurilor spirituale,* în fine, *obsesia morţii şi fantasma omului căzut din Paradis* sunt şi temele de acum (din eseuri) şi de mai târziu (din piesele de teatru) ale lui Eugen Ionescu... Teme prin excelenţe ionesciene, fantasmele esenţiale ale discursului său despre lume şi despre sine. Temele, putem spune, *omului ionescian* în ipostaza lui metafizică şi religioasă. Căci numai un om care crede în ideea de divinitate şi aşteaptă mântuirea îşi pune aceste probleme insolubile în plan raţional...

Ideea de bază a acestui discurs – încă o dată, auster şi cu rezonanţe profunde – este că, ratând ca om religios, creatorul (Van Gogh) a transferat fervoarea lui religioasă în artă. Mai direct spus: pentru că n-a putut deveni predicator creştin, cum şi-a dorit, şi pentru că nu s-a împlinit în credinţă şi iubire, Van Gogh a transferat fervoarea religioasă în pictură. Arta a devenit, aşadar, religia sa. A păstrat în această religie câteva valori ale creştinismului, cum ar fi asceza („o viaţă spirituală aspră"). Nu mai crede în paradisul creştin, dar crede în paradisul picturii... Aici lucrurile se despart în imaginaţia (gândirea) eseistului. Eugen Ionescu n-a crezut nici el, totdeauna, în paradis sau a crezut doar în paradisul copilăriei (paradisul pierdut), dar când scrie despre literatură nu scrie despre paradisul literaturii. Vorbeşte (scrie) mai

degrabă despre infernul artei: cu demonii ei mărunţi, cu vanităţile, superficialităţile şi imoralităţile lui...

Dar şi negaţia intră – să nu uităm – în comportamentul omului religios. Şi el are clipe de nereligiozitate, şi el este ispitit de demonul cârtirii... Aşa că Eugen Ionescu nu iese din paradigmă. Acum însă, când discută despre arta lui Van Gogh, demonii ironiei au fost alungaţi, cel puţin pentru moment, până la o nouă experienţă din paradigma eseisticii sale. Caută şi găseşte argumente noi pentru a dovedi fervoarea religioasă (creştină) a lui Van Gogh, de pildă *sentimentul omenescului şi al suferinţei*, interesul pentru oamenii simpli, „săracii lui Iisus". O idee franciscană pe care o împărtăşeşte şi Eugen Ionescu: „[Van Gogh] iubeşte ţăranii, căruţaşii trişti şi murdari pentru că aceştia sunt săracii lui Iisus [...]; are sentimentul acut al prezenţei suferinţei omeneşti; această suferinţă este însă calea spre Dumnezeu". Tema suferinţei şi a omenescului este, iarăşi, o temă profund ionesciană. O temă care circulă cu dificultate în eseurile din anii '30, dar circulă, o întâlnim în acele *rupturi* din discursul contestatar, după un mecanism pe care l-am prezentat deja: o acumulare masivă de negativităţi care explodează când ating o limită de suportabilitate şi din acel moment discursul ia altă direcţie şi schimbă tonul. Începe să vorbească despre necesitatea artei de a prinde *suferinţele omenescului* şi despre suferinţă, în genere, ca un mijloc de a merge în întâmpinarea lui Dumnezeu. Pe scurt, experienţa suferinţei ca anticameră a împlinirii creştine. Eugen Ionescu descoperă această idee în confesiunile epistolare ale lui Van Gogh şi în picturile lui de tinereţe. Le dă fără echivoc o interpretare religioasă: „această înţelegere a suferinţei constituie adevărul în artă (un adevăr spiritual, şi deloc realismul), fără de care nimic nu are valoare; această înţelegere a suferinţei este însăşi o înţelegere a omului [...], lumea primelor tablouri ale lui Van Gogh este, prin urmare, o lume sumbră, a păcatului, subjugată forţelor telurice, aspirituale ale păcatului, o lume pedepsită să fie pământească"... Eseul despre acest mare artist, care a fost în acelaşi timp un creştin ratat, se încheie cum începuse: „ar fi putut fi un mare

creştin, un sfânt şi pe care l-a pierdut, ciudat, prea marea lui ardere spirituală"...

*

Să recapitulăm: un creator care, eşuând în credinţă şi iubire, a trecut fervoarea lui spirituală în artă (pictură) şi a făcut din artă o veritabilă religie; regăsim în ea câteva din valorile creştinismului, în primul rând sentimentul *omenescului* şi *suferinţa ca o cale ce duce spre Dumnezeu...* Ideea de suferinţă se leagă de sentimentul de solidaritate (frăţietate) cu fiinţele mici, simple, păcătoase, marginalizate social, sentiment fundamental creştin. Recuperarea în artă şi prin artă a acestei lumi a întunericului şi a păcatului este, în esenţă, de natură creştină, intră în scenariul evanghelic. Descoperind-o în arta şi gândirea lui Van Gogh, Eugen Ionescu o acceptă fără rezervă, mai mult: şi-o asumă şi o pune la temelia adevărului în artă... Cel care, în alte împrejurări, scria că nimic nu are importanţă pentru că nimic nu-i adevărat în lume şi în literatură, dă dreptate acum lui Van Gogh, în ideea că „înţelegerea suferinţei este însăşi o înţelegere a omului" şi că fără înţelegerea suferinţei arta nu are valoare...

Opresc aici comentariul în marginea acestui eseu esenţial, cred, pentru înţelegerea omului Eugen Ionescu şi a ideilor sale despre creaţie, remarcând următoarele:

1) Există în fiinţa comediografului, ludicului, negaţionistului, capriciosului, nestatornicului Eugen Ionescu – cum i s-a spus de atâtea ori – există, dincolo de toate acestea, un om care, atunci când vrea, ia lucrurile în serios şi atunci vede şi judecă lumea nu numai prin superficialităţile ei, ci prin profunzimile ei. Şi profunzimile lumii şi ale existenţei duc, fatal, spre ideea de divinitate. Intelectualul abil şi schimbător care gândeşte la aceste demersuri ale fiinţei se trădează a fi un spirit religios, căci numai un spirit autentic religios pune atât de des şi aşa de dramatic problema suferinţei şi problema morţii;

2) Lungul eseu despre arta lui Van Gogh este, la început, un mod indirect de a vorbi despre relaţia dintre religie şi artă,

apoi chestiunea este atacată direct, fără gardă, şi discursul despre Van Gogh devine un discurs despre sine. Despre sine în ipostaza de *om religios*;

3) Omul religios, în interpretarea sa, este cel care înţelege suferinţa, iar suferinţa e poarta ce se deschide spre divinitate;

4) Înţelegerea suferinţei este esenţială în artă (este *adevărul artei*) şi fără acest adevăr nu există valoare în artă. Marii creatori de felul lui Van Gogh transformă religia în artă, recuperând astfel ceea ce au pierdut în planul existenţei: sentimentul împlinirii creştine, sentimentul fervoarei religioase...;

5) Eugen Ionescu nu schiţează nici cea mai mică împotrivire faţă de aceste idei în comentariul său, semn că şi le asumă pe toate: cu o înălţime şi o ascuţime a gândului care impresionează şi convinge.

Mai târziu, în opera franceză, lucrurile sunt mai clar formulate. Am citat deja *tema luminii* şi, în fond, *tema revelaţiei* în jurnalele publicate în Franţa. Tema revine, aproape obsesiv, şi în piesele sale. Scriitorul însuşi declară că face literatură ca să găsească „acea frumuseţe intactă, în noroi", cântând „acea lumină adevărată de dincolo de tenebre". Această lumină se ascunde în paradisul copilăriei, ca şi *harul* fără de care prozatorul scrie, undeva, că este greu de trăit: „numai harul poate da sentimentul sau certitudinea că lumea este adevărată, substanţială". „Metafizica ne-ar putea conduce la Dumnezeu" – mai zice dramaturgul. Marie-France Ionesco spune că pe tatăl său nu l-au părăsit niciodată „setea şi foamea de credinţă" şi că unul dintre ultimele sale articole se cheamă *Doamne, fă să cred în tine.* Un titlu ce ne duce cu gândul din nou la ruga din Evanghelia lui Marcu: „Ajută, Doamne, necredinţei mele". Tânărul bucureştean Eugen Ionescu are un confesor la Schitul Darvari şi se iniţiază în ortodoxie[1]. Ca bursier în Franţa optează pentru un „umanism creştin" în sensul lui Mounier şi Gabriel Marcel, cum precizează chiar scriitorul în corespondenţa cu Petru

[1] *Cf.* Marie-France Ionesco, *op. cit.*

Comarnescu şi Tudor Vianu. *Esprit* – spune lui Vianu (3.II.1939), reprezintă „numai una din liniile de convergenţă ale spiritualismului francez". O recomandă tinerei elite româneşti. În aceeaşi zi, scrie mai pe larg amicului Petru (Titel) Constantinescu, singurul dintre „criterionişti" – va preciza dramaturgul în altă parte – care n-a aderat la extrema dreaptă: „Cred că eşti la curent cu renaşterea spiritualistă din Franţa de mai de mult iniţiată, dar acum în plină evoluţie creatoare. De asemeni, cred că cunoşti şi mişcarea «personalistă» de la *Esprit* (*Manifestul personalismului, Personalism şi revoluţie, Personalism şi economie, Personalism şi artă* etc...). Toată discuţia s-ar pune pe un plan cât mai generalizat în R.F.R. pentru ca nimic să nu poată fi suspectat. Pe Mounier îl cunoaşte şi Camil Petrescu, dar nu cred că-l simpatizează, fiindcă Mounier are o părere proastă despre el (nu-i spune): «e un intelectual liberalist vechi, întârziat». Să nu crezi că Mounier e fascist, nici comunist, nici rechin democrat şi burghez. Ce este el, în spiritualitatea şi sociologia lui creştină, n-ar fi interesant de ştiut, şi de propus românilor? Iată de ce, te rog, răspunde-mi neîntârziat. Cei de la *Esprit* sunt gata să scrie şi în România (pe Mounier mi-a spus Dupront că vrea să-l aducă în ţară să conferenţieze) ca să «personalizeze» ce e de personalizat. Eventual, articolul lui Mounier ar putea fi însoţit de o dare de seamă, de tine sau de mine, cum vrei, despre cum se încadrează şi ce este personalismul de la *Esprit*"[1].

Eugen Ionescu a fost botezat ortodox şi, întorcându-se în Franţa, a primit o educaţie catolică. Din *Printemps 1939* (*La Photo du colonel*) aflăm că a urmat la Chapelle-Anthenaise cursurile de catehism şi a asistat la Prima Comuniune a Simonei, fetiţa de care este îndrăgostit. La nouă ani se confesează împreună cu alţi copii şi, aşteptându-şi rândul, este neliniştit, nu vrea să uite nimic, să nu ascundă nimic. Când este întrebat de prelatul care primeşte confesiunea, nu prea

[1] *Manuscriptum* 1-4/1994 (94-97), corespondenţă publicată şi prefaţată de Simona Cioculescu.

înțelege sensul interogației, apoi răspunde automat „Oui, mon Père". Când iese în sat, se simte fericit, purificat: „Je suis heureux, je me sens infiniment léger, purifié". În *Présent Passé...* referințele la divinitate sunt și mai numeroase și mai clare. Când e mai disperat și crede că totul este pierdut pentru umanitate, se gândește că Mesia va reveni, totuși, pe pământ. E singura speranță: „Nous espérons toujours, sachant que le Messie est derrière la porte, nous espérons qu'il l'ouvrira un jour et que le monde sera inondé de joie". Peste câteva rânduri, o nouă confesiune: „am încercat totdeauna să cred în Dumnezeu [...], o anumită insuficiență metafizică; dar n-am tăiat niciodată punțile cu Dumnezeu". Faptul se vede și în opera de ficțiune. Să mai spunem o dată: căutarea metafizică se transformă mai totdeauna la Eugène Ionesco într-o căutare religioasă. Cum recunoaște chiar el: metafizica duce la Dumnezeu... În anumite momente, chiar și cultura...

Ajuns la 13 ani în România, inițierea lui religioasă se face, cum am precizat mai înainte, în spiritul ortodoxiei. În polemica dintre catolicism și ortodoxie, Eugène Ionesco ia apărarea ortodoxiei cu argumentul că ea a păstrat o notă de taină și puritate. „Dând mereu Cezarului ce-i al Cezarului, scrie el în *Antidotes* (1977) – acceptând mereu Istoria, Biserica Ortodoxă a rămas în afara Istoriei. N-a declarat niciodată război Istoriei, nu s-a amestecat cu Istoria, a coexistat. Și a făcut totdeauna compromisuri cu epoca, niciodată cu cerul. Biserica Ortodoxă a păstrat ceva insolit, tainic, pur, imuabil". Surprinzător! Eugène Ionesco apără o instituție reputată și, din această pricină, deseori contestată pentru conservatorismul ei. Tocmai acest element „tainic, pur, imuabil" place dramaturgului. Nu protestează împotriva faptului că Biserica Ortodoxă a fugit din istorie sau a făcut compromisuri cu ea pentru a-și proteja esența. Catolicismul, justifică el, și-a pierdut puritatea. Când citește *Témoignage Chrétien* sau *La Croix* se simte „catastrofic". Nu găsește aici decât articole politicianiste (*Antidotes*). I-ar plăcea, din această cauză, să trăiască în Rusia sau Polonia. Dar Polonia este o țară catolică... Cum putem justifica această opțiune (din 1977)?

La nevoie putem găsi explicaţia. Cert este că imprevizibilul, contestatarul Eugen Ionescu preferă acum compromisul ortodoxiei cu istoria... Îţi trebuie o mare libertate de spirit şi un imens curaj pentru a disocia aceste lucruri într-o vreme în care intelectualii din Est atacă Biserica Ortodoxă tocmai pentru imobilismul, lipsa ei de apetit pentru istorie sau, dimpotrivă, apetitul ei pentru compromisuri cu Istoria... Surprinzător, imprevizibil, încă o dată, Eugène Ionesco, şi neaşteptat de tolerant, el care tolerează atât de puţine lucruri...

În fine, vorbind de omul religios Ionesco (care în copilărie ar fi vrut să devină călugăr!), să amintim şi părerea lui Cioran despre această chestiune... Într-o convorbire cu Benjamin Ivary, Cioran spune că Eugène Ionesco a fost atras, totdeauna, de religie: „în centrul scrierilor sale este angoasa; e mai religios ca mine [...] Ionesco este tot timpul pe punctul de a deveni" şi, în altă parte: „la Ionesco se simte totdeauna în fundal o credinţă profundă"[1]. În *Căutare intermitentă* există un text în care autorul promite „să nu mai aibă vorbe" cu Dumnezeu, mărturisind, totodată, că se teme de Dumnezeu şi că-l iubeşte, când îl iubeşte, în felul său. „Suntem copii lui Dumnezeu", încheie el. În 1944, crede că Dumnezeu a ratat lumea şi că „totul este pierdut", că „existenţa este un dezastru" şi că totul ar trebui luat de la început. „Dumnezeu – scrie el lui Tudor Vianu (20.II.1944) – ar trebui psihanalizat: lumea este «un acte manqué»" al lui Dumnezeu [...]. Ne prăbuşim cu o viteză în progresie geometrică şi totuşi ultima secundă e lungă, lungă, nu se mai sfârşeşte. Am senzaţia golului. A ireparabilului. De când «am căzut din rai» nu facem decât să cădem"[2].

Eugène Ionesco n-a fost, oricum, un credincios docil. A trăit încă din adolescenţă în îndoială şi, dacă a ajuns la Dumnezeu, a ajuns prin metafizică. Adică prin meditaţia în jurul îndoielii, fricii, ideii de destin şi a ideii de moarte.

---

[1] *Apud* Marie-France Ionesco, *op. cit.*, pp. 69-70.

[2] *Scrisori*, II, ed. cit., pp. 235.

XVI

Descoperirea, în fine, a teatrului...

„Dacă s-a întâmplat vreodată să mă îndoiesc de calitatea estetică a teatrului, vina o poartă, este sigur, mediocritatea, submediocritatea, nulitatea teatrului nostru românesc sau, mai degrabă, a teatrului jucat pe scene româneşti."

(1932)

„Teatrul este o formulă de artă vulgară."

(1934)

„Teatrul are, ca orice artă, o misiune de cunoaştere. Nu cunoşti maimuţărind, ci adâncind, despărţind, purificând realităţile."

(1940)

1. Modernizarea melodramei. Teatrul are nevoie de o infuzie de miracol şi de metafizică

Până să scrie *Englezeşte fără profesor*, Eugen Ionescu nu acordase o atenţie specială genului dramatic. Sunt puţine referinţe în articolele sale din anii '30. În *Zodiac* (martie 1931), pune în discuţie, de exemplu, statutul melodramei. Îi apără, curios, geniul obiectiv şi îi îndreptăţeşte existenţa: *nu trebuie acuzat de nonvaloare spiritul melodramei, nu trebuie suspectat de mediocritate estetică, ci trebuie acuzaţi autorii melodramatici de felul lui Bouchardy şi Victor Hugo, căci melodrama – şi nu drama – este autenticul urmaş al tragediei antice: ea este expresia modernă a nevoii eterne de miracol şi oroare.* Nevoia de miracol şi oroare!

O formulă ce trebuie reţinută. Când notează aceste idei, Eugen Ionescu are 22 de ani. Tot acum defineşte miracolul modern prin hazard şi coincidenţă (coincidenţa echivalând din punct de vedere psihologic cu miracolul). Aşadar, în această întâlnire de compilaţii, coincidenţe, hazarduri, melodrama este *o tentativă de a realiza o estetică a coincidenţelor; coincidenţa constituie principiul original al oricărei acţiuni, al oricărei intrigi melodramatice*[1].

Tânărul Ionescu caută, astfel, să justifice cel puţin cinci lucruri:

a) supravieţuirea genului melodramatic şi, totodată, justificarea lui umană şi estetică, b) dispariţia personajului divin din tragedia antică şi înlocuirea lui cu principiul coincidenţei (*coincidenţa devenind, astfel, o explicaţie şi o motivaţie a neprevăzutului*!), c) două elemente au provocat căderea estetică a melodramei, şi anume *mediocritatea, banalizarea miracolului şi, totodată, caracterul democratic, popular* al melodramei, d) devenind coincidenţă, miracolul se poate salva şi, prin el, se poate salva genul melodramatic. În fine, e) există primejdia ca, acceptând necesitatea psihologică a miracolului, literatura ar putea să-l automatizeze, să-l transforme într-o *mecanizare a neprevăzutului*; miracolul ajunge, astfel, *un miracol mecanic*, adică o anulare a miracolului...

Autorul introduce în această demonstraţie serioasă şi coerentă ideea de metafizică. Mecanizarea, golirea de sens a miracolului arată lipsa de sens metafizic a epocii. El crede că melodrama nu va dispărea pentru că omul modern are nevoie de imprevizibil şi oroare, cu un cuvânt: are o nevoie de miracol ca produs al coincidenţei. Miracolul – sub această formă şi cu aceste cauzalităţi – nu-i posibil însă fără o deschidere metafizică. La aceasta s-ar adăuga un alt element: „melodramatismul interior", ceea ce înseamnă, încă o dată, nevoia spiritului care reclamă o *stringenţă necesară, o violenţă* şi *o exacerbare*, am putea spune chiar *o patologie a atitudinilor*: „Există un melodramatism interior. O melodramatică a

[1] „Despre melodramă", în *Zodiac* (an. I, nr. 6), martie 1931, pp. 54-55.

stărilor sufleteşti; organică, primară. O stridenţă necesară. O exacerbare. O violenţă şi o exagerare (un patologic) a altitudinilor. Prin libera dospire a sentimentelor neprevăzutului şi groazei, prin libera imaginare a neprevăzutului şi a groazei şi prin viaţa miracolului să se cristalizeze întruchipările lor scenice. Stridenţă, ţipăt – iar nu elocvenţă. Ilogic al coincidenţelor – nu motivaţie raţională a acestora. Nemaiîncercând o regizare mecanică a miracolului, melodrama (adevărată) va creşte liberă, deplină. Şi printr-o impermeabilitate a celor două realităţi. Coincidenţa să redevină mister".

Aşadar: pentru ca melodrama să supravieţuiască în modernitate, trebuie să-şi asume nu elocvenţa, ci stridenţa, nu motivaţia raţională, ci „estetica coincidenţelor"... Câteva elemente putem reţine din această teorie juvenilă: a) interesul lui Eugen Ionescu pentru un gen în evidentă discrepanţă cu sensibilitatea publicului din epoca modernităţii (melodrama), b) pledoaria lui pentru necesitatea miracolului într-o epocă (modernitatea) în care ştiinţa este în expansiune, c) redefinirea miracolului ca o sumă de coincidenţe care exprimă imprevizibilul din cotidian şi, totodată, miracolul ca produs al exacerbării, patologiei realului.

Este o logică în această teorie şi este, poate, o încercare de a valorifica în folosul melodramei (un gen evident desuet) negativităţile, stridenţele, ilogicul, în fine, miracolul modern... Câteva din aceste elemente vor fi introduse, mai târziu, de dramaturgul Eugène Ionesco în farsele sale tragice.

Alte note despre teatru au un caracter ocazional: un articol „crucial" al amicului George Mihail Zamfirescu despre soarta (jalnică) a teatrului românesc (în *Excelsior*, 1931), o interpretare nereuşită a Dnei Ventura care, neînţelegând că teatrul este o artă a subtilităţilor, îngroaşă inestetic vulgaritatea pe scenă (*Floarea de foc*, 1932). Teatrul românesc este slab şi statul român nu-l sprijină, de aceea cronicarul Eugen Ionescu laudă avertismentul aspru dat în „crucialul articol" de George Mihail Zamfirescu: „Mediocrele juxtapunerii şi traduceri snoabe, care fac o agreabilă serie la teatrele subvenţionate de statul *român*, pot să nu ia aminte la rechizitoriul

prezentat de marele nostru dramaturg; statul însă – dacă n-a renunţat la blazonul-etichetă de stat *român* – ar fi bine să se sinchisească. În statul român, în care operele puternice sunt considerate ca aluzii violente la beatitudinea sa costisitoare, statul acesta e dator ca – după o verificare a micului său bagaj moral – să se intereseze şi de visători. Nu numai de generali"[1].

Nota despre *Patima* interpretată de D-ra Ventura oferă lui Eugen Ionescu, neinteresat acum prea mult, în fond, de genul dramatic, să spună ce crede despre pornografia în literatură, cu precădere în teatru. E limpede: fără „cristal estetic", adică fără justificare estetică, subiectele pornografice devin în teatru mai scabroase, mai pornografice decât sunt în viaţă. D-ra Ventura cade rău, prin lipsa ei de intuiţie şi de talent, în această aventură: „Credem că toate subiectele îşi pot afla o justificare estetică: dar cu condiţia unei justificări evidente. Un subiect banal rămâne – dacă nu e realizat – proză. Dar, ce este grav e că pornografia, transpusă ca atare – fără alchimia nouă a cristalului estetic –, rămâne pornografie, cât mai grosolană, cu cât capătă o falsă oficialitate şi o falsă justificare artistică. Subiectele scabroase rămân, îndeobşte, scabroase, patologice şi îngroşate în teatru: teatrul nu este o artă a subtilităţilor psihologice – ca, de pildă, romanul –, ci a conflictelor vădite, mari, puternice. Ce e dramatic devine în teatru mai dramatic. Ce e scabros devine în teatru mai scabros. Tematica *Patimii* – pe care D-şoara Ventura o reprezintă actualmente, pe scena teatrului său – ar fi putut fi exploatată numai cu armele de introspecţie şi cunoaştere ale romanului. Aici, scabrosul se etalează gras – şi D-ra Ventura nu ne va putea face să credem că dacă nu mai are talent, în schimb, ştie să utilizeze o savantă tehnică de atragere a unui public foarte puţin de gust, dar foarte mult libidinos"[2].

Peste câţiva ani (în 1934), Eugen Ionescu îşi radicalizează poziţia faţă de teatru. Un articol din ziarul *Naţionalul*

[1] *Excelsior*, an. I, nr. 17, 28 martie 1931, semnat *E.*

[2] *Floarea de foc*, an. I, nr. 10, 12 martie 1932, art. nesemnat.

(nr. 37, 24 iunie 1934) se intitulează *Contra teatrului* şi începe cu propoziţia pe care am citat-o deja: „teatrul este o formulă de artă vulgară". De ce? Pentru că este o artă pentru gloată şi pentru că foloseşte prea multe şi prea vizibile trucuri; este o artă a convenţiilor, iar orice convenţie ucide esteticul. Din aceste motive, teatrul nu mai poate crea o atmosferă spirituală. În plus, nu poate exprima decât ceea ce este limpede şi facil în om, nu poate oferi decât conflicte evidente, grosolane... Or, toate acestea nu mă interesează, zice tânărul Ionescu. Este iritat de toate mecanismele convenţiilor teatrale. Nu-i plac eroii pomădaţi, nu poate suferi picioarele groase ale tinerelor ingenue, nici costumul Prinţului Fermecător. Toate aceste butaforii îi dau sentimentul unei acute lipse de libertăţi şi a unei realităţi periferice.

Pe scurt: Eugen Ionescu, care are 25 de ani şi neagă cu fervoare toată literatura română şi se pregăteşte să-l ridiculizeze definitiv pe Victor Hugo, Eugen Ionescu, zic, contestă şi teatrul, arta care cultivă artificialul, convenţionalul, mecanicul, aşa-zisele conflicte eterne, în fine, inesenţialul din existenţă: „Nu ştiu ce lipsă de libertate îmi reprezintă aceste lucruri; cu câtă tristeţe îmi pare că ficţiunea este oprimată de realitatea contingentă, trasă îndărăt. Poezia sugerează. Teatrul prezintă bucăţi diforme, impure, dintr-o realitate periferică. Când a încercat să sugereze – expresionismul, teatrul tăcerii –, teatrul s-a năclăit într-un şi mai greoi sistem de convenţii. Repet, de altfel, că nu poate fi subtil: orice nuanţă capătă dimensiuni nepermise – ca o femeie care la 18 ani este suplă, fină, şi la 40 de ani obeză. Teatrul nu măreşte just proporţiile: teatrul diformează, îngreuiază. Teatrul nu poate crea atmosfera. Atmosfera este spirituală, abstractă, şi teatrul nu are la îndemână decât decoruri materiale sau gesturi care sfarmă armonia oricăror stări."

Nici alte însemnări din această epocă nu arată prea multă simpatie pentru teatru, un gen literar pe care, peste câteva decenii, autorul acesta nemulţumit de toate îl va revoluţiona integral. De altfel, când urmărim subiectele articolelor publicate în limba română de Eugen Ionescu,

observăm că el a scris doar de patru-cinci ori despre operele sau spectacolele de teatru. În *Licăriri* (febr. 1931) comentase într-o pagină şi jumătate *Cruciada* lui Lucian Blaga, dovedind că poezia este elocventă în piesă, iar reprezentarea ei pe scenă e slabă. „Chinul metafizic – zice el – nu convenţionalizarea lui." Pentru a-l exprima satisfăcător, ar fi necesare mijloacele şi tehnica antică, de pildă corul. „Tehnica dramatică modernă a redus sensul tragic, metafizic al *Cruciadei*", scrie el, vădit nemulţumit de faptul că gândirea mitică a lui Blaga a fost eliminată din spectacol. Şi, odată cu ea, tragicul interior, metafizicul, misterul, poezia...

Toate acestea nu se văd, zice comentatorul acesta care, să se observe, este obsedat în chip pozitiv de metafizic, miracol, mister... Cere ca aceste dimensiuni esenţiale ale existenţei (şi ale fiinţei) să fie reprezentate în literatură, inclusiv în teatru. În altă parte (*România literară,* 17 dec. 1932), vorbeşte de „un faliment al teatrului şi al gustului pentru teatru" în lumea românească. De aici îi vine, mărturiseşte el, îndoiala estetică asupra genului dramatic: „Dacă s-a întâmplat vreodată să mă îndoiesc de calitatea estetică a teatrului, vina o poartă, este sigur, mediocritatea, submediocritatea, nulitatea teatrului nostru românesc sau, mai degrabă, a teatrului jucat pe scene româneşti". Este iritat de faptul că totul ajunge la noi cu întârziere („toate parvin la noi decedate, în cutii de conserve ca sardelele sau brânzeturile franceze"). Vrea mai multă originalitate, vrea un stil nou, vrea să dea foc clanurilor din teatru, vrea, în fine, ca poezia şi metafizicul să urce pe scenă...

2. *Un teatru de cunoaştere a realităţilor esenţiale. „Lupta spiritului împotriva materiei"*

„Scrisorile" publicate în *Viaţa românească,* şi corespondenţa din aceeaşi perioadă (1938-1945) cu Tudor Vianu indică un fapt important în biografia intelectuală a lui Eugen Ionescu: apariţia interesului major pentru teatru. Sentimentul pe care îl ai citind misivele sale este că eseistul are, realmente,

revelația unui gen plenar, deschis marii lor creații. Vede la „Théâtre des Ambassadeurs" *Les parents terribles* și este pur și simplu entuziasmat. Începe să mediteze la condiția estetică a teatrului și la șansele lui. Cocteau îi dă mari speranțe. Rareori îl surprindem pe Eugen Ionescu atât de decis în judecățile sale literare: „Drama aceasta e scrisă cu o rară măiestrie, ca totdeauna, pe muchii de cuțit. Amenințând, din clipă în clipă, să cadă în melodrama cea mai facilă, se ridică, când nu mai sperai, pe culmile cele mai înalte ale tragicului și, dacă recade, nu e o cădere, ci o coborâre în adâncurile esențiale ale omenescului. O mocirlă, o atmosferă de viciu uman pe care o durere atroce, o capacitate neumană, stridentă, de suferință o purifică. Deși cuprinde adevăruri substanțial umane, de la un moment dat piesa nu-ți mai inspiră decât o emoție, o pasiune de tehnică artistică. Cum va ieși Cocteau din situația asta? Iată, acum e o situație din Bernstein, din Dumas-fils: piesa e pierdută! Și totuși nu știi cum un simplu accident, o infimă nuanță schimbă situația Dumas-fils într-una raciniană sau într-una de tragedie antică. După ce acrobația se repetă de vreo două-trei ori, nu mai ai nicio grijă. Știi că piesa *nu este pierdută*; încrederea în priceperea, în genialitatea scriitorului este deplină. Te întrebi numai: cu ce mijloace va salva scena asta, conflictul acesta ce ar părea că distruge ori compromite drama? Dar știi că el are mijloacele acestea necunoscute și că le va utiliza! Cu groază, cu un interes care angajează toată ființa mea, în viață și dincolo, mă întreb, fără să am, vai, aceeași încredere în cei care țin destinul și logica lumii, cum o să ieșim oare din momentul ăsta? Totul nu este pierdut? Istoria nu a făcut prea multe acrobații? Jocul e atât de periculos! Cum se va ridica Franța, lumea de aici? Din nenorocire, sunt un simplu literat care se pricepe doar în tehnica teatrului, a romanelor, a poeziei."

Cum se vede, Eugen Ionescu nu mai separă acum esteticul de dramele existențiale. De la piesa lui Cocteau ajunge repede la nenorocirile Franței contemporane. Când izbucnește „afacerea urâtă" Cocteau – când scriitorul este acuzat, altfel zis, de pornografie –, bursierul român apără

moralitatea piesei, cum făcuse Maiorescu cu I.L. Caragiale, atacând mentalitatea publică obtuză şi ipocrită. Poziţie estetică bună. Vede, apoi, *Ondine* de Giraudoux şi are prilejul să facă reflecţii despre prejudecata distincţiei genurilor literare şi despre „odioasa superficialitate [...], prozaica mediocritate a teatrului naturalist". Drama, zice el, „nu este gen, ci este tensiune". Este poezie, invenţie, adevăr. Concluzia: „Nu cred că ar fi rău să se spargă tiparele năclăite ale vechiului teatru, în numele *adevărului*"... Convingerea lui Eugen Ionescu este că nu există un teatru „neuman", dar că umanitatea trebuie căutată dincolo de lucruri („în realităţile esenţiale"), adică în metafizică. Misiunea teatrului este cunoaşterea. Cunoaşterea *realităţilor esenţiale.* Iată o primă schiţă de program, un început de convertire la un gen (genul dramatic) pe care Eugen Ionescu îl va revoluţiona fundamental. Deocamdată priveşte cu un ochi foarte critic ceea ce vede pe scenă: „Obiectele realiste; contingenţele; actualitatea contimporană; realizarea «mediului social» etc. împiedică întotdeauna ca forţele lirice şi dramatice să se desfăşoare. (Ele nu pot fi valorificate decât în măsura în care drama exprimă tocmai asuprirea, lupta spiritului împotriva materiei.) În feeria lui Giraudoux s-au desfăşurat însă, cu o puritate, cu o putere neoprimată, realităţile esenţiale, tragice, ale dragostei, ale morţii, ale mizeriei condiţiei umane, ale nobleţei omului. Tragedia s-a putut înălţa, pură, esenţială pentru că domina, exprimând-o, realitatea, în loc să se găsească încurcată în ea sau dedesubtul ei. În măsura aceasta, teatrul este mai adevărat decât viaţa, şi ieşirea în stradă, după spectacol, echivalează cu evadarea în irealitate, în distracţie, dintr-o realitate prea tare, inexorabilă. Cred că un teatru – să zicem de moravuri – *reuşit,* adică unul care îţi dă impresia că seamănă cu viaţa («Da, domnule, aşa se întâmplă lucrurile şi în viaţă»), e un teatru prost, ratat. Viaţa escamotează, acoperă adevărurile. Arta le ia din viaţă, le demaschează, le purifică, le ridică, le esenţializează. Dacă nu este decât ecoul vieţii, comentatorul ei rămâne sclavul realităţilor impure ale vieţii şi cade mai jos decât ele: o piesă de teatru pare

verosimilă? Atunci e slabă şi, peste câtva timp, nu va mai părea nici măcar verosimilă. Teatrul are, ca orice artă, o misiune de cunoaştere. Nu cunoşti maimuţărind, ci adâncind, despărţind, purificând realităţile. Ar trebui, desigur, să povestesc «acţiunea» piesei. Dar mărturisesc că mi-e foarte greu. Nici n-aş putea, la urma urmii. Pot spune numai că este, în tot spectacolul, o prezenţă de umanitate, de moarte, de dragoste. Teatrul este prezenţă".

O declaraţie de dragoste pentru teatru şi, realmente, un program pentru un *teatru de cunoaştere*, altfel zis, un teatru care să sugereze „lupta spiritului împotriva materiei", un teatru, în fine, de moravuri care să cuprindă realităţile esenţiale ale omului. Eugen Ionescu descoperă toate acestea, deocamdată, în opera lui Giraudoux. În curând va sugera el însuşi alte realităţi esenţiale în automatismele limbajului (*Englezeşte fără profesor*).

Cam acestea sunt, în rezumat, ideile tânărului Eugen Ionescu despre teatru înainte de a deveni el însuşi dramaturg. N-am putea spune că are o teorie originală despre acest gen pe care, în mod evident, îl pune în urma poeziei şi a jurnalului şi pe care nu mizează prea mult. Este curios faptul că autorul justifică existenţa melodramei prin nevoia de miracol a omului modern, dar se îndoieşte de capacitatea teatrului propriu-zis de a-şi depăşi convenţiile. Ideea pozitivă în această negaţie directă sau indirectă este că teatrul, pentru a exista, trebuie: 1) să recupereze metafizicul şi să-l urce pe scenă, 2) să distrugă toate convenţiile, să renunţe la *teatralitatea* lui, la conflictele zise eterne, să sugereze şi ceea ce nu se vede (iraţionalul, insolitul, stupoarea, ilogicul coincidenţelor); pentru a fi posibilă această înnoire, este nevoie de a schimba scenariul şi de a răsturna dictatura convenţiilor în teatru. Operaţie pe care Eugène Ionesco o va începe, în 1943, scriind o *anti-piesă* în care nu există nici conflict evident, nici teme eterne, nicio intrigă coerentă, nici personaje bine determinate psihologic, nici unitate de acţiune, de timp şi de spaţiu – ci o imensă şi inteligentă confruntare de automatisme verbale şi de platitudini care, în desfăşurarea lor, dau

spectatorului / cititorului sugestia că lumea nu merge după un model universal de armonie, ci este produsul unor întâmplări absurde. Şi că individul este suma acestor iraţionalităţi, platitudini, absurdităţi, automatisme...

XVII

Eugen Ionescu la Vichy

„Sunt un evadat în uniforma gardianului."

S-a păstrat mult timp tăcere despre perioada în care Eugen Ionescu a lucrat, ca ataşat de presă, la Ambasada Română de la Vichy... Scriitorul însuşi a fost totdeauna discret cu acest subiect din motive pe care le putem uşor înţelege. De-abia în ultima vreme, tema a început să-i preocupe mai sistematic pe cei interesaţi să reconstituie nu atât biografia lui Eugène Ionesco în cronologia ei reală, integrală, cât prietenia lui cu Cioran şi Eliade. Alexandra Laignel-Lavastine a mers pe urmele acestei relaţii şi a publicat un volum de peste 500 de pagini[1] în care reconstituie biografia politică a primilor doi scriitori şi complicitatea prin tăcere a ultimului, pornind de la fotografia făcută de Louis Monier în 1977, devenită celebră: cei trei români, aflaţi în plină glorie europeană şi mondială, în Place Fürstenberg, lângă Saint-Germain de Prés... Mircea Eliade va explica în jurnalul său (dec. 1977) care este semnificaţia acestei întâlniri: în sept. 1945, cei trei intelectuali români se revăzuseră, prima oară după război, în aceeaşi Place Fürstenberg: trei români, încă tineri, fără căpătâi, într-un oraş care nu le promitea nimic. Unul venea de la Vichy, altul de la Lisabona, cel de al treilea (Cioran) – după o perioadă ridicol de scurtă în diplomaţia

[1] *Cioran, Eliade, Ionesco: L' oubli du fascisme. Trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle*, Presses Universitaires de France, 2002.

românească – redevenise ceea ce fusese înainte şi va fi totdeauna: boemul din Cartierul Latin, bursier intermitent terorizat de trecutul său românesc... În 1977, Eugène Ionesco se grăbea să ajungă la o şedinţă a Academiei Franceze, Eliade era profesor în Statele Unite, iar Cioran, eternul bursier, devenise, după părerea lui Claude Mauriac şi a altor critici literari, cel mai mare moralist al Franţei de la Voltaire încoace... Alţii îl considerau şi cel mai mare prozator francez contemporan... Cioran pare a fi relaxat, chiar zâmbitor – el care n-a văzut decât apocalipsul existenţei şi n-a prevăzut decât dezastre, Eugène Ionesco, în mijloc, arată o faţă luminoasă, este evident încântat de întâlnirea cu aceşti colegi de generaţie, în fine, Eliade, cu eternii ochelari şi cu o lungă pipă în gură, pare atent la dialogul dintre cei doi amici parizieni, personalităţi de prim rang în cultura franceză. Eliade însuşi era un nume mare într-o disciplină pe care, în opoziţie faţă de structuralism şi de alte *metode reducţioniste*, cum le numeşte el, reuşise s-o impună în lumea spiritului: istoria religiilor şi a miturilor...

Ce se ascunde în spatele acestei fotografii? Ce trasee au urmat aceşti români de succes în complicata istorie a secolului al XX-lea, ce compromisuri morale au făcut pentru a-şi construi cariera lor intelectuală? Este ceea ce caută să dezvăluie cercetătoarea citată mai sus. Nu este locul de a discuta opiniile ei, mă refer doar la ceea ce are legătură cu tânărul Eugen Ionescu şi, în chip special, cu momentul Vichy. Autoarea comentează acest episod în capitolul VII (*Cioran et Ionesco, Bucarest – Vichy – Paris*), aducând informaţii până acum inedite, luate cu precădere din arhiva Ministerului Român de Externe şi din corespondenţa scriitorului (nu prea numeroasă) din această perioadă... Un punct de referinţă este, ca şi în cazul lui Mircea Eliade, *Jurnalul* lui Sebastian, citat şi de noi în mai multe rânduri, şi amintirile Marianei şi ale lui Mihai Şora. Altul este Jurnalul *Passé, présent / Présent, passé* (1967) care, am precizat deja, reia multe însemnări dintr-un jurnal scris în limba română în perioada 1939-1942... Aici se află propoziţia deseori citată: „Je suis comme un

évadé qui s'infuit avec l'uniforme du gardian", notată în vara anului 1942... Simona Cioculescu a publicat în 1998 în *Manuscrisptum*[1] o parte din rapoartele trimise şefilor săi de la Ministerul Propagandei de secretarul de presă şi cultural pentru regiunea Marseille-Toulouse, Eugen Ionescu, privind activitatea sa şi a serviciului pe care îl conduce. Din ele ne putem face o idee despre activitatea diplomatică a evadatului în uniforma paznicului.

Cert este că, la 1 iulie 1942, Eugen Ionescu este numit de Ministerul Propagandei ataşat de presă la Vichy şi că, în aprilie 1943, este promovat secretar cultural. De la 1 dec. 1942 şi până la începutul anului 1943 este detaşat la Marseille. În august 1943 este numit secretar cultural principal. O carieră, care va să zică, rapidă. Rapoartele publicate până acum (12 la număr) sunt din perioada 1943-1944. Secretarul de presă şi cultural nu stă degeaba: pregăteşte întâi un număr din revista *Pyrénées* dedicat României. A luat din nou contact cu conducătorii publicaţiei (Didier – editorul, dl. Ferran – profesor la Facultatea de Litere din Toulouse şi director al revistei, cu dl. Alphonse Dupront – conferenţiar la Facultatea de Litere din Montpellier, fost director al Institutului Francez din Bucureşti – şi cu dl. Darmangest – publicist). Discută cu aceştia despre sumarul volumului şi ajung la concluzia că mai trebuie făcute unele modificări în proiect. Accentul să nu cadă, de pildă, pe literatură, ci pe prezentarea „omului ţării româneşti", urmând ca literatura să fie subordonată, zice Eugen Ionescu într-un stil oficial neîntâlnit până acum în articolele sale, „cunoaşterii omului şi ţării şi servind numai ca ilustrare a celor arătate despre ţară şi om"... Altă idee este ca în sumar colaboratorii francezi să fie dublaţi de cei români, numai că românii nu se ţin de cuvânt, nu trimit la timp materialele cerute şi, cunoscând bine mentalităţile dunărene, secretarul de presă raportează conştiincios îngrijorarea sa: este posibil ca numărul din *Pyrénées* să apară cu întârziere. Are, totuşi, promisiunea să apară înaintea numerelor dedicate Spaniei şi Elveţiei

[1] *Cf. Manuscriptum*, an. XXIX, nr. 1-2, 1998, pp. 110-111.

(orgoliul național funcționează în acest caz). Alphonse Dupront și-a asumat responsabilitatea de a coordona acest volum, iar dintre autorii francezi sunt desemnați: dl. Martonne, Louis Gillet, F.O. Martin, istoricul Paul Henry (predecesorul lui Dupront la direcția Institutului Francez din București), Mario Roques, Alain Guillermou, eventual Paul Morand („acesta din urmă pentru aspectele exterioare și pitorești")...

Alegere bună, trebuie să spunem acum când știm câte ceva despre aceste personaje. Paul Morand fusese ambasador în România și a scris despre români o carte care a avut mare succes. Se mai citește și azi. Profesorul Emmanuel Louis Eugène de Martonne (1873-1955) era un mare geograf și, la Conferința de Pace de la Paris, studiile lui despre Transilvania au avut un rol important în desemnarea granițelor României Mari. Era un intelectual complex (geograf, geolog, om de litere) și, în 1912, își trecuse doctoratul cu o teză despre Valahia... Publicase și înainte studii privitoare la geografia regională a României (între ele, un *Essai de monographie géographique*, 1902; altele despre Dobrogea, Basarabia), iar mai târziu o *Hartă a repartiției naționalităților din ținuturile în care domină românii* și alta privitoare la *Naționalitățile și densitatea populației în teritoriul sud-est carpatic...*, apărută în colecția „Geografia universală franceză". Academia Română îl alesese în 1912 membru corespondent, iar în 1919 membru de onoare[1]. Mario Roques (1875-1916) este, de asemenea, în 1943, o mare personalitate în domeniul romanisticii și al românisticii. Fusese mulți ani directorul Institutului de Filologie Română din cadrul Facultății de Litere din Paris și director al revistelor *România* și *Bibliothèque d'Études Balkaniques*. Publicase despre româna veche, despre *Evangheliarul* lui Coresi, *Palia de la Orăștie* și, în 1934, un studiu despre *Poezia română contemporană*[2]. Și istoricul Paul Henry era „un alt prieten al României" și, într-un raport din mai 1943, Eugen Ionescu îi face un portret encomiastic... Secretarul de presă

[1] *Cf.* Dorina N. Rusu, *Membrii Academiei Române. Dicționar.* 2003.

[2] Dorina N. Rusu, *op. cit.*

de la Vichy se gândeşte, dimpreună cu Alphonse Dupront, să ceară din ţară colaborarea sau o ceruse deja lui Gheorghe Brătianu, Sextil Puşcariu, Mircea Eliade, I. Petrovici, Alex. Marcu, Tudor Vianu, D. Caracostea, Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Al. Ciorănescu, Lucian Blaga, Nichifor Crainic... Nume bune, specialişti de clasă în domeniile lor spirituale. Putem spune, văzând aceste liste, că secretarul de presă şi, în curând, secretarul cultural principal Eugen Ionescu se orientează bine, renunţând la nihilismul lui critic atât de capricios.

Şi *Portretele României* (cum urma să se numească volumul) are teme atrăgătoare: a) *la terre: paysages* (cu texte de Eminescu, Alecsandri, Iosif, Pillat, Sadoveanu, Hogaş), b) *l'homme sur la terre* (*le paysan, le berger, le village*), ilustrat cu fragmente din basme populare, Creangă, Lucian Blaga), c) *la structure de la langue*, în fine, capitole despre *credinţă, folclor şi concepţia lumii, psihologia – arta de a trăi în stil românesc, arta românească, studii despre literatura şi gândirea românească*, despre *relaţiile româno-franceze*... Alphonse Dupront se angaja să scrie un capitol despre *Définitions de la Roumanie*, iar studiile despre marii scriitori ar fi trebuit să prezinte, în viziunea diplomatului Eugen Ionescu, o sinteză privind „misticismul românesc", alta despre „luciditatea mediteraneană" şi, în continuare, despre „viziunea românească şi ţărănească a lumii"... Raportul din 17 aprilie 1943 se încheie promiţător şi, încă o dată, în alt limbaj decât acela cu care ne obişnuise scrisul lui Eugen Ionescu. Se vede limpede că, devenit diplomat, scriitorul se adaptează circumstanţelor: „Credem – zice el – că din numărul special consacrat României se va putea desprinde figura omului şi a ţării; a unei culturi ce se naşte şi, mai ales, perspectiva creaţiilor viitoare ce pot fi determinate de această istorie, de această ţară, de acest om"... Nu ştiu încă dacă acest număr omagial a apărut sau nu. Va trebui să consultăm bibliotecile pentru a ne convinge că proiectul secretarului de presă de la Vichy a fost dus la capăt. Din rapoartele ulterioare, observăm că el se plânge de lipsa hârtiei şi cere, în consecinţă, ajutor din ţară în

acest sens. În noiembrie 1943, face socoteala articolelor promise şi constată că, dinspre partea românească, au intrat în portofoliul revistei un eseu de Blaga (care, în fapt, este discursul său de recepţie), un eseu de Camil Petrescu („despre sufletul naţional", reprodus din *Teze şi antiteze*), un fragment din *Metafizica* lui Nae Ionescu (privitor la spiritualitatea ortodoxă românească) şi... cam atât. Niciuna dintre personalităţile solicitate (I. Petrovici, Tudor Vianu, Şerban Cioculescu, Al. Rosetti, Pompiliu Constantinescu, Mircea Vulcănescu, Petru Comarnescu, Vladimir Streinu) n-a răspuns până acum, se plânge diplomatul Eugen Ionescu. Tonul raportului este acum mai ponderat. E limpede că intelectualii români nu se grăbesc să răspundă chemării secretarului de presă. Inerţie cunoscută, ieri ca şi azi. Ca să dovedească faptul că, tot aşteptând ca inerţia din ţară să explodeze şi energiile spirituale să se pună în mişcare, Eugen Ionescu nu stă degeaba, el anunţă pe superiorii săi de la Propagandă că a tradus împreună cu Gabrielle Carrini o nuvelă din Pavel Dan şi a pregătit alte texte româneşti (din *Moriţa, Bocete*) traduse de alţii, pentru un post de radio local... În ianuarie 1944, când devenise deja secretar cultural principal, dă de veste că a alcătuit o antologie de poeme de Arghezi şi că aşteaptă acceptul autorului; poemul *Fătălăul* (*L'Androgyne*) fusese transpus în franceză chiar de el. Are un proiect ambiţios privind traducerile din literatura română. În martie 1944, pregătea o „săptămână românească" la Universitatea din Montpellier cu acelaşi devotat filo-român Alphonse Dupront, dar lucrurile nu merg prea bine pentru că lectorul român Eugen Tănase, care trebuie să pună în practică acest program, nu primise confirmarea de la Ministerul Educaţiei şi Ministerul Propagandei... Ultimul raport consultat de noi este din 3 aprilie 1944 şi, în el, secretarul cultural principal se plânge din nou de lipsa hârtiei pentru a putea tipări pe Arghezi şi Blaga. Ar fi bine ca România să urmeze exemplul Ungariei, Finlandei şi Estoniei care trimit hârtie în Franţa şi, iată, vitrinele librăriilor sunt pline cu romanele şi poemele lor... Eugen Ionescu le-a citit şi nu se arată speriat: „sentimentul nostru este că ele nu

depăşesc nicicum în valoare producţiile literare româneşti"... Apreciere flatantă, diplomatică, strategică.

Eugen Ionescu este foarte atent cu propaganda culturală maghiară în Franţa şi, când citeşte în *Nouvelle Revue de Hongrie* un articol privitor la *Relaţiile culturale bulgaro-române*, scris de Ladislau Gàldi, face un raport amănunţit despre el, subliniind fără complexe ceea ce el numeşte „absurditatea tezelor propagandei maghiare". Iată opiniile scandaloase ale lui Gàldi rezumate de conştiinciosul secretar de presă de la Vichy: a) „românii au aparţinut totdeauna sferei culturale slavo-bizantine"; b) „românii s-au arătat ostili expansiunii culturii de tip occidental, reprezentată de Ungaria", c) „ungurii şi bulgarii au patronat formarea structurii statale româneşti"; d) românii „nu pot întemeia o civilizaţie şi o cultură originală"; e) ei „au emigrat" de fapt în Transilvania abia în secolele XII sau XIII, păstrând caracterul slav încât, zice Gàldi, românii ar fi „slavi care şi-au schimbat limba"; f) singurele elemente de civilizaţie pe care le au românii vin de la unguri şi bulgari, în fine; g) „Ungaria, iar nu România «bulgară» este moştenitoarea latinităţii"... Eugen Ionescu ia act de aceste mistificaţii, le mai rezumă o dată la urmă pe puncte, arătându-se, pe drept, indignat de faptul că Ladislau Gàldi vrea să sugereze că românii anarhici („bogomilici") „nu se pot organiza ca stat... decât sub ascultarea Ungariei, de pildă". Şi tot ei, românii, ar fi iremediabili orientali, balcanici, *„refractari spiritului occidental şi latin"*...

Secretarul cultural principal se gândeşte că ar trebui să se răspundă acestor aberaţii, dar publicaţiile franceze nu acceptă o polemică româno-maghiară. Are o idee: apariţia în limba franceză a unei reviste de cercetări româneşti care să informeze pe intelectualii francezi asupra „adevărurilor româneşti istorice şi naţionale şi [...] valorilor noastre de civilizaţie"... Idee bună, trebuie să recunoaştem, fără a fi dusă însă la capăt, ca atâtea altele. Adamismul românesc pe care Eugen Ionescu îl criticase în 1939 se manifestă şi în mediul diplomatic. Câte iniţiative de acest gen nu s-au pierdut, de atunci, pe drum?

Eugen Ionescu stă de vorbă cu intelectualii tineri din sudul Franţei pentru a lua temperatura stării lor de spirit. Unii sunt de stânga, alţii de dreapta, unii colaborează, alţii nu colaborează cu guvernul mareşalului Pétain, şi ce remarcă diplomatul român? Că ei manifestă o indiferenţă totală, „un mare scepticism istoric", n-au încredere în nicio acţiune organizată... Un gazetar de provincie e de părere chiar că atunci când Germania „ne-a învins şi ne-a dezarmat [pe noi francezii] am fost bucuroşi pentru că am socotit că am scăpat de orice griji istorice" şi că Germania şi Franţa ar fi bine să fie în protectorat american pentru a avea în viitor linişte în Europa... Eugen Ionescu înregistrează în stil neutru asemenea opţiuni, spunând la urmă că ele sunt expresia unei crize (psihologia învinsului) şi că, în fond, opiniile se pot schimba de la o zi la alta. Mai mult decât atât, scrie el, francezii din Sud au afinităţi cu Orientul... Sugestia este că nu trebuie luaţi în seamă şi că mentalitatea lor e flexibilă?...

Când stă de vorbă cu dl. Paul Raves, deputat, director, al ziarului *L'Efort*, simpatizant al „adevăratei revoluţii naţional-socialiste", deduce că acesta deplânge faptul că revoluţia citată nu s-a înfăptuit încă şi, dacă s-ar înfăptui, ar fi bine în lume. Nu sunt, evident, şi opiniile lui Eugen Ionescu. Raportul le înregistrează fără niciun comentariu... Autorul este prudent, ştie cui se adresează (Ministerului Propagandei). Este chiar suspect de respectuos, în limbaj, atunci când vorbeşte de dl. consilier I. Dragu care-i dă unele însărcinări... Recenzează altă dată (23 febr. 1944) cartea lui Paul Henry despre *Napoleon al III-lea* şi remarcă faptul că autorul vorbeşte pozitiv despre români şi despre poziţia lor pro-occidentală...

*

Ce concluzii putem trage, la rândul nostru, despre mesajul şi stilul acestor rapoarte? Remarcăm întâi că rebelul, negaţionistul, relativistul Eugen Ionescu a intrat repede în sistem, ca să spunem astfel, adică în pielea diplomatului.

A deprins uşor limbajul oficial, este coerent, succint, nu face divagaţii, nu provoacă în niciun fel instituţiile statului, el care, în viaţa literară, respinge orice instituţie şi orice fel de autoritate. Nu manifestă ostilitate faţă de ideologia şi politica oficială, nici simpatie, e drept, se fereşte doar să vorbească de ea. Este activ, are – s-a constatat – proiecte culturale bune, trece peste simpatiile şi antipatiile sale (Arghezi, Blaga), în fine, omul fricos din *Agendele* lui Lovinescu şi jurnalul lui Mihail Sebastian nu arată, în aceste hârtii oficiale, nicio formă de disperare. Numai într-o scrisoare către Ion Chinezu (1.XI.1943) strecoară o propoziţie mai tristă: „aici mă simt îngrozitor de singur şi mă fac greu de înţeles". Se plânge, dar uşor, fără să atragă prea mult atenţia, de inerţia autorităţilor („decât să cer instituţiilor şi «autorităţilor», mai bine lipsă; rareori se răspunde şi atunci după luni de zile; e preferabil să te rogi de un om")...

În scrisorile adresate, în acelaşi timp, prietenilor, Eugen Ionescu are, am putut constata în capitolul anterior, alt ton şi alte idei. Aici nu-şi mai ascunde sentimentele, se plânge de toţi şi de toate, este disperat şi totodată revoltat, adică aşa cum îl ştim. Are un dublu limbaj şi mărturiseşte, de pildă, lui Tudor Vianu că nu-i are la inimă pe Arghezi şi Blaga, pe care-i traduce, şi nici nu-i admiră spiritualiceşte şi din punct de vedere liric. Se teme chiar de faptul că literatura română este spiritualiceşte ostilă faţă de Occident şi, implicit, faţă de spiritul universal. „Mitologia balcanică" ne-ar ţine în afara timpului... O temă veche în cultura română, o spaimă ce trece de la o generaţie la alta. Eugen Ionescu o reînnoieşte citind pe Blaga şi Eliade, ignorând, totuşi, faptul esenţial că niciunul, nici altul n-a rămas un scriitor „localist". Ei au cultivat, adevărat, arhetipurile („veşnicia satului", de pildă), dar dintr-o viziune universalistă. Şi, apoi, ce-i balcanism şi ce-i universalism în mitologia lirică? Esenţial în poezie este expresivitatea existenţialului... Eugen Ionescu începe să judece ideologic lirismul...

Nu se înţelege cu ambasadorul român (Dinu Hiolt – „un tip sinistru"), nici cu alţi funcţionari care îi par a fi „bestii

odioase". Pe consiliera culturală Elena Văcărescu o tratează de „cretină". Sunt unele mărturii (între ele cea mai demnă de încredere este aceea a lui Cioran) că Eugen Ionescu a participat, în acest răstimp, la salvarea unor evrei de origine română, aflați în Franța și arestați de nemți (unii cercetători dau cifra de 3000 de evrei români arestați în Franța; alții vorbesc de 4000). Cioran însuși (acest fapt este confirmat de documente) încercase să-l salveze, împreună cu alți intelectuali francezi, pe Benjamin Fondane din lagărul de la Drancy...

Ca diplomat, Eugen Ionescu a rezistat câțiva ani (până la sfârșitul războiului și, apoi, încă o vreme, fără a avea acum un statut sigur, dovadă că în martie-aprilie 1946, când izbucnește scandalul cu armata română, autoritățile române vorbesc de el ca de un funcționar diplomatic ce trebuie adus la ordine[1]. Adică dat afară, pedepsit pentru un cumul de necuviințe și agresivități morale. A dovedit, oricum, mai multă statornicie diplomatică decât Cioran care, atașat pe lângă aceeași ambasadă, n-a rezistat decât patru luni... Mai precis, ne spune Alexandra Laignel-Lavastine, n-a stat în funcție la Vichy decât două luni și jumătate (din martie 1941 până în mai același an). Suficient, cum spune ambasadorul său într-un raport, pentru „a-și dovedi inutilitatea"...

O aventură în care au intrat doi creatori eminenți din aceeași generație, situați, politicește, la două capete ale unei istorii imposibile. Bursieri amândoi în Franța înainte de 1940, s-au evitat multă vreme la Paris. S-au regăsit târziu, după ce deveniseră scriitori celebri și au traversat, cum zice Cioran, „rușinea bătrâneții" împreună, trecând peste conflictele ideologice din tinerețe. „A uitat", a acoperit Eugène Ionesco trecutul politic al prietenilor săi Eliade și Cioran? În mod sigur, dar la ce ar mai fi bună inteligența dacă ea n-ar fi în stare să înțeleagă că talentul și prietenia sunt mai puternice și mai roditoare pentru spirit decât ideologia și erorile tinereții?

[1] André Le Gall e de părere că Eugen Ionescu a păstrat funcția lui diplomatică (remunerată) până în dec. 1947 (până la abdicarea Regelui Mihai) (*op. cit.*, p. 227).

Fotografia celor trei români din Piaţa Fürstenberg sugerează tocmai acest triumf al inteligenţei şi, de ce nu?, al bunătăţii proprii inteligenţei superioare...

*

Rămâne de lămurit „duplicitatea" lui Eugen Ionescu (cum o numeşte cineva) din timpul războiului şi din primii ani după încheierea războiului când: a) se plânge în jurnalul intim şi în scrisori prietenilor că se simte în „exil", că se sufocă în România acaparată de rinoceri şi cucerită de nemţi, în fine, că totu-i pare pierdut pentru cultură şi, în genere, pentru umanitate; în acelaşi timp b) face diligenţele necesare pentru a căpăta un post în ambasada ţării pe care o detestă; îl primeşte graţie intervenţiei lui Niculescu Buzeşti (directorul cifrului în Ministerul Afacerilor Externe), a vărului său Victor (Piki) Rădulescu-Pogoneanu (diplomat de carieră, condamnat după război la 25 de ani închisoare, mort la Jilava), a altui diplomat, Constantin Vişoianu (director împreună cu Mihail Ralea al *Vieţii româneşti*)[1] şi, desigur, a altor oameni de bine, hotărâţi să pună la adăpost pe tinerii intelectuali de valoare. Acelaşi mecanism a funcţionat şi în cazul lui Mircea Eliade, ajuns diplomat la Londra şi apoi la Lisabona, şi al lui Cioran (cel mai puţin norocos, cum s-a constatat). Astfel de aranjamente se făceau sub nasul nemţilor şi cu asentimentul tacit, spun memorialiştii epocii, al lui Ion Antonescu şi Mihai Antonescu. Un rol important l-a avut în această perioadă profesorul Al. Rossetti (în cazul Eliade contribuţia lui a fost esenţială). Exista în România, aliata Germaniei, „un curent diplomatic oportunist" sau „un curent de oportunism diplomatic", scrie André Le Gall care studiază atent acest fenomen din interiorul dictaturii militare. Cei citaţi mai sus (binefăcătorii lui Eugen Ionescu) erau filo-francezi sau filo-englezi şi urmăreau – şi pe această cale – refacerea relaţiilor României cu Occidentul. Frica de sovietici

[1] *Cf.* André Le Gall, *op. cit.*, p. 220.

era imensă şi venea, în anii '40 în continuarea unei vechi tradiţii în politica românească. Cuvântul de ordine în politica românească, încă din secolul al XIX-lea, este că „primejdia vine de la răsărit".

Eugen Ionescu profită, în orice caz, de acest „curent oportunist" şi, plin de spaime, pleacă spre Vichy ca ataşat de presă al lui Antonescu. Situaţie paradoxală dacă ne gândim că, având prin mamă o rădăcină evreiască (reală sau imaginară), nu putea fi un răsfăţat al unui regim reputat naţionalist... Din jurnalul lui Sebastian deducem că Eugen Ionescu tremura de frică să nu fie descoperit ca alogen în ţara tatălui œdipian... S-a întâmplat, din fericire, altfel şi fiul – „écartelé entre l' horreur de vivre et l' horreur de mourir", cum recunoaşte mai târziu – ajunge diplomat în ţara mamei (Franţa) ocupată în bună parte de nemţi şi condusă de un guvern socotit trădător. Aşadar: sare din lac în puţ, pleacă dintr-o dictatură militară din Răsărit pentru a merge în Franţa unde evreii români sunt vânaţi şi trimişi în lagărele de exterminare. Paradoxal: Eugen Ionescu se simte bine la Legaţia de la Vichy, nu-i plac, e adevărat, brutele care-l înconjoară, dar nu disperă, e activ, e „haotic şi meticulos în acelaşi timp", are proiecte culturale, dar şi proiecte economice (o cameră de comerţ franco-română), călătoreşte, bârfeşte în scrisorile către prietenii din ţară, în fine, nu-i deloc deranjat de faptul că reprezintă în ţara mamei (acolo unde se gândea că ar putea avea geniu!) ţara odiosului părinte... Să revenim, pentru o clipă, la corespondenţa scriitorului din această perioadă (scrisorile adresate lui Tudor Vianu şi Petru Comarnescu, de pildă). Aflăm, aici, un alt discurs, un discurs secret: contestatar, ironic, anti-tradiţionalist, angoasat – în linia cunoscută – şi, din loc în loc, virulent negaţionist în stilul, iarăşi cunoscut în articolele anterioare. Duplicitate, oportunism, complicitate morală, tactică de supravieţuire? Depinde din ce unghi privim lucrurile. Pentru mine evenimentul cel mai important care se petrece în biografia intelectuală lui Eugen Ionescu în această perioadă este faptul că în 1943, fiind în post la Vichy, scrie în limba română *Englezeşte fără profesor*, prima *anti-piesă*

sau prima *farsă tragică*, actul de naştere, în fapt, al teatrului absurdului, acela care va schimba în deceniile următoare, prin contribuţia decisivă a lui Eugène Ionesco, genul dramatic...

Mai este o necunoscută în ecuaţia biografică a tânărului Eugen Ionescu: jurnalul intim din 1945 publicat sub formă de *scrisoare* în *Viaţa românească* (martie 1946), care a dus la condamnarea lui cu 11 ani de închisoare. Voi prezenta datele acestui incident într-un capitol special. Până atunci, să spun că, denunţând ţara lui „ştii cine sunt eu?" (ţara tatălui), el intră, iarăşi, într-o contradicţie morală, pentru că tocmai o servise ca diplomat la Vichy şi o servea încă, în 1945-1946, la Paris, când îi reproşa într-un articol fulminant naţionalismul agresiv şi prevedea că România va ieşi din umanitate. Nu puţini i-au semnalat consilierului de presă această ambiguitate. Cât de moral este să slujeşti o imoralitate? O întrebare pe care nu uită s-o pună, o jumătate de secol mai târziu, Alexandra Laignel-Lavastine care studiază cu acribie aceste ambiguităţi, disimulări într-o generaţie pe care istoria a pus-o mereu la încercare. „Et comment expliquer qu'il se retrouve un an plus tard dans ce qu'il appellera cet «affreux marécage de Vichy» servant, en qualité de secrétaire cultural, un régime qu'il détesté par-dessus tout et contre lequel il n' avait cessé de se battre?..."

Există, m-am întrebat, răspunsuri convenabile la aceste întrebări, reproşuri, comentarii pe care le auzim mereu, fie că-i vorba de generaţia lui Eliade-Cioran-Ionescu, fie că-i vorba de generaţiile care au trăit după cel de Al Doilea Război Mondial într-un regim totalitar?! Răspunsuri există, totdeauna, dar ele nu coincid şi nu conving aproape niciodată pe toţi cei interesaţi să afle adevărul. Dar care adevăr? De ce fel de adevăr este vorba când în discuţie este un scriitor care, într-o istorie inacceptabilă, are, teoretic, trei posibilităţi: a) să nu scrie nimic şi să trăiască izolat (dacă poate, bineînţeles) de tot ceea ce vine în atingere cu viaţa publică; atunci va rămâne curat, ireproşabil, dar ca scriitor – zero; b) să scrie ceea ce nu poate publica şi să aştepte să fie băgat în puşcărie în urma unui denunţ (totdeauna există în preajma creatorului un

turnător disponibil) şi, atunci, scriitorul va fi admirat ca om, dar ca scriitor rămâne o promisiune opturată, reprimată, nerelevată în cele din urmă şi c) să nu slujească diavolul verde sau roşu (cele două culori ale totalitarismului în secolul XX), dar să încerce să folosească circumstanţele pentru a-şi scrie opera, făcând minime compromisuri... Este ceea ce au făcut scriitorii români (vorbim de cei care au avut ceva de spus în literatură) după 1945, cu mari (unele impardonabile) sau mici compromisuri morale şi intelectuale. Cum judecăm traiectoria lor? Cum o judecăm se vede, de 20 de ani, de când revizuim, tot revizuim, ne revizuim... Adică vorbim vorbe şi scriem pamflete... Nu văd decât o singură soluţie pentru a ieşi, cu adevărat, din această lungă şi inutilă păruială ce se cheamă revizuirea morală a valorilor: spunând adevărul, tot adevărul despre comportamentul creatorului într-o istorie, repet, imposibilă, dar şi despre opera lui. O judecată dreaptă făcută cu mijloacele criticului literar, nu ale pamfletarului care, prin natura lui, ia totul în deriziune şi întoarce totul spre injurie...

Revin la Eugen Ionescu, cu precădere la episodul Vichy şi la acuzaţia (mă rog: reproşul) că, devenind scriitor francez şi trecând ideologiceşte de la stânga la dreapta, „a uitat" să depună mărturie împotriva colegilor săi de generaţie, Cioran şi Eliade, simpatizanţi în tinereţe (la 25-30 de ani) ai mişcării extremiste de dreapta din România. „Cet afreux marécage de Vichy" întâi... A fost bine că Eugen Ionescu a acceptat acest post în diplomaţie şi să fugă, astfel, din ţară unde din diferite pricini (între ele: „cette judéité problematique" – cum îi spune André Le Gall) nu se simţea în siguranţă? Nu ştiu dacă a fost sau n-a fost bine, dar ce pot şti – şi judeca – este ce-a făcut ataşatul cultural în acest timp. Şi, înainte de orice, că el s-a salvat şi că un număr de politicieni şi intelectuali l-au ajutat să iasă dintr-o conjunctură primejdioasă pentru el... În 1942, dorea cu ardoare să plece în Franţa (fapt ce se vede uşor în jurnalul său) şi a plecat. După război, şi-a încercat norocul, ca şi Cioran, în literatura franceză. A reuşit. A devenit „genial", cum spera el, în anii '30, în limba mamei. Marele lui

destin literar începe de la acest punct. Restul este anchetă socio-istorică... Ea poate consemna momentul de revoltă radicală din 1945 (în jurnalul intim reprodus în „Scrisoarea" din *Viaţa românească*, 3/1946), justiţiile, injustiţiile, melancoliile şi momentele sale de panică... Toate fac parte din formula de existenţă a lui „Eugène Dimitrie Ionescu dit Ionesco", ofiţer al Legiunii de Onoare, născut la 13/26 noiembrie 1909 la Slatina (România), fiul lui Eugène Ionescu, zis Ionesco, decedat – şi al Terezei Ipcar, decedată – soţul Rodicăi Burileanu – decedat luni, 28 martie 1994, la ora 13 şi 15 minute la domiciliul său din Paris[1].

[1] *Cf.* André Le Gall, *op. cit.*, p. 548.

XVIII

Englezeşte fără profesor

„Pentru ce am scris prima mea piesă? Pentru a dovedi, poate, că nimic nu avea valoare profundă, că nimic nu era viu, nici literatura, nici teatrul, nici viaţa, nici valorile."

Entretiens avec Claude Bonnefoy
(1966)

În *La Quête intermittente* (1987) Ionesco, spune că a început a scrie teatru prin anii'40, fără a preciza sub ce formă şi în ce limbă. Informaţiile exacte le vor da, mai târziu, comentatorii săi. Este vorba de anul 1943 când dă o primă variantă, în româneşte, a „anti-piesei" *Cântăreaţa cheală*, sub titlul *Englezeşte fără profesor*. Se confirmă astfel mai vechea intuiţie a lui Şerban Cioculescu, primul, cum am arătat deja, care remarcă faptul că articolele lui Eugen Ionescu au un scenariu dramatic şi că autorul lor ar avea disponibilităţi pentru acest gen literar. *Anti-piesa* citată este considerată de interpreţii operei lui Ionescu (între ei, Ion Vartic) ca prima manifestare europeană de teatru al absurdului. Faptul că ea s-a făcut în limba română este, desigur, notabil. El poate intra în seria acelor anticipaţii pe care le revendică protocroniştii. Eugène Ionesco însuşi recunoaşte în mai multe rânduri că necunoscutul Urmuz este un precursor al suprarealismului. Situaţia piesei *Englezeşte fără profesor* este, totuşi, alta. Autorul se anticipează pe sine şi, prin sine, un întreg curent literar european. Cum am spus deseori, Eugen Ionescu îl anunţă pe Eugène Ionesco, dramaturg francez de origine română. Petru

Comarnescu[1], care prefaţează textul din *Secolul 20*, dă câteva informaţii despre naşterea acestei *anti-piese*. Ea a fost scrisă pe când autorul se afla în Franţa, ca ataşat cultural la Vichy, şi a trimis-o prietenilor săi din ţară însoţită de un număr de aforisme pe care le intitulase „sclipiri". Petru Comarnescu crede că acest exerciţiu lingvistic bazat pe tehnica paradoxului are legătură cu „poveţele pe care i le-a dat limba noastră". Cauzalitatea nu este deloc evidentă, aşa că explicaţia dată de critic cade. Nici trimiterea la folclorul românesc („folclorul românesc i-a fost bun inspirator şi sfătuitor aceluia care, vrând să înveţe fără profesor englezeşte, şi-a amintit foarte pe româneşte de geniul limbii şi de infinitele ei posibilităţi de a sugera joaca şi ridicolul din vorbirea celor care nu mai trăiesc nici viaţa şi nici sensul cuvintelor, rostindu-le fără conştiinţă, în cea mai cumplită platitudine") nu este convingătoare. Ce are umorul involuntar al Doamnei Smith şi al Doamnei Martin cu geniul limbii noastre? Mai inspirată este în articolul lui Petru Comarnescu trimiterea la Urmuz şi la comicul caragialesc... Aici, da, poate fi, într-adevăr, o filiaţie.

Eugène Ionesco a povestit el însuşi, în 1964[2], împrejurările în care a scris *Cântăreaţa cheală*, fără a menţiona însă textul din 1943. Emmanuel Jacquart a reprodus aceste documente în ediţia Pléiade din 1991. O anecdotă umoristică reuşită care nu poate justifica, totuşi, esenţa acestei *farse tragice*, cum i-a zis autorul. Iată scenariul ei: voind să înveţe, în 1948 (dată menţionată de autor!), limba engleză după metoda Assimil, Eugène Ionesco descoperă o reţea de structuri gramaticale curioase, repetiţii, platitudini, propoziţii care se contrazic în chip flagrant etc. Voind să le memoreze, elevul descoperă posibilitatea teatrală a acestui dialog construit din automatisme şi antogonisme: *poate comunica incomunicabilul, poate sugera tragedia limbajului şi, implicit, absurdul*

---

[1] *Secolul 20* (nr. 1, 1965), reluată în antologia *Eu*, ed. cit.

[2] „Les Quinze ans de ma *Cantatrice*", în *Le Nouvel Observateur*, 20 dec. 1964, reprodus în Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Gallimard, 1991.

existenţei, prezenţa vidului, golurile memoriei etc. Ideea de „tragedie a limbajului" a prins şi a fost reluată, apoi, de toţi comentatorii lui Ionesco. Ea angajează, desigur, şi ceea ce este dincolo de limbajul dominat de automatisme, platitudini, forme goale, şi anume psihologia individului. Tragedia limbajului sau tragedia individului produs de limbaj? Într-o scrisoare trimisă filosofului existenţialist catolic Gabriel Marcel, ca răspuns la o critică severă făcută piesei, autorul *Cântăreţei cheale* justifică în termeni estetici mai precişi ideile sale despre teatrul pe care îl scrie. „Un teatru de imagini, de senzaţii, de reacţii aproape instinctive pe care încerc să le redau în puritatea lor iniţială, primitivă, fără o elaborare cerebrală (oare acesta e cuvântul?), forţându-mă să nu ţin seama nici de bunul-gust, nici de modelele literare şi fără să mă tem de contradicţii" – scrie el. Şi mai departe: „În ceea ce priveşte *Cântăreaţa chealã* – este o încercare de a exprima –, pornind de la realitatea «realistă» cea mai cotidiană, cea mai banală – insolitul, absurdul care, după mine, se ascunde în spatele acestei realităţi cotidiene"[1]. Gabriel Marcel calificase în 1958 teatrul lui Ionesco drept o „cacofonie". Filosoful şi-a schimbat mai târziu părerea. Şi el, şi alţi critici dramatici reticenţi faţă de aceste piese în care nu există propriu-zis acţiune, iar personajele nu au psihologie şi, în genere, aceste anti-piese (farse) nu respectă normele genului dramatic. Eugène Ionesco explică, în 1948, intenţiile piesei şi modul cum a ajuns de la un manual de conversaţie franco-englez la o anti-piesă în care e vorba de tragedia limbajului şi de sugestia haosului şi absurdului în *realitatea realistă*. Fapt curios, nu pomeneşte însă nimic de varianta din 1943. Comentatorii săi, de la Petru Comarnescu la Gelu Ionescu şi Ion Vartic, au comparat însă cele două variante şi au descoperit că multe elemente sunt comune şi că, dincolo de tragedia limbajului, se află ceea ce autorul însuşi numeşte „un conformism"...

[1] Scrisoarea a apărut în *La Revue de la Bibliotéque nationale*, nr. 26, hiver, 1987.

Fac, încă o dată, confruntarea între cele două variante (cea română, 1943 – şi cea franceză, 1958) şi ce descopăr?

1. Încă din primele rânduri (acolo unde dă indicaţii de regie), Eugène Ionesco introduce cu obstinaţie (şi cu efecte comice involuntare, desigur) în *Cântăreaţa chelă* determinantul *englez* în toate situaţiile şi pentru toate detaliile: „interior burghez englezesc", „fotoliu englezesc", „scară englezească", papuci, ochelari, mustaţă, şosete, toate sunt *englezeşti*, chiar şi liniştea şi sunetele pendulei... În varianta românească, fotoliile, interiorul, ochelarii, ciorapii nu aveau această marcă. Doar mustaţa D-lui Smith era căruntă şi tăiată în stil englezesc. D-na Smith din *Cântăreaţa chelă* continuă seria determinărilor englezeşti începută de autor, amintindu-i, de pildă, D-lui Smith că la cină au mâncat *salată englezească*, iar copiii lor au băut *apă englezească*. În textul românesc salata nu are identitate naţională, nici apa.

2. Băcanul din *Englezeşte fără profesor* este român şi se cheamă Popescu-Rosenfeld, în *Cântăreaţa chelă* este bulgar şi se numeşte Popochef-Rosenfeld. El nu mai vine din Constanţa (ca în varianta românească), ci de la Constantinopole... În fine, în acest joc de identităţi, sursa iaurtului pe care îl laudă D-na Smith nu mai este „Cobalcic", ci „Adrianopol". Iaurtul este acum, se înţelege, bulgăresc. Încântată de calităţile lui, D-na Smith promite D-lui Smith că a doua zi va cumpăra o căldare mare de „iaurt bulgăresc folcloric". În piesa din 1943, iaurtul era, se înţelege, românesc, fără să fie şi „folcloric". În rest, el îşi păstrează calităţile în ambele variante: „il est excellent pour l'estomac, les reins, l'appendicite et l'apothéose".

3. În continuare, textul şi personajele sunt identice până la „scena VII" când intervin unele modificări. Până aici, Dl. Smith şi D-na Smith, D-l. Martin şi D-na Martin, bona Mary spun aceleaşi propoziţii pline de savuroase incongruităţi care, pe deasupra, se mai şi contrazic. Pe fiica Smith o cheamă, în ambele variante, Peggy, soţii Bobby şi Bobby Watson n-au copii, apoi se dovedeşte că au, Dl. Martin şi D-na Martin locuiesc, la Manchester, pe aceeaşi stradă – Bromfield –, prenumele bărbatului este, în amândouă

limbile, Donald şi al soţiei sale, Elisabeth, în fine, Mary – bona – este sceptică în privinţa identităţii personajelor şi, după ce încearcă să le lămurească încurcându-le şi mai tare, abandonează ancheta. *E mai bine ca lucrurile să rămână încurcate,* zice ea în cele două limbi.

4. Numărul scenelor se înmulţeşte în *Cântăreaţa chelă,* ajungând la XI. În *Englezeşte fără profesor* sunt doar IV. Textul francez proliferează, aşadar. O bună parte din „scena VII" (conversaţia dintre cele două familii) cu multe interjecţii, repetiţii, propoziţii despre vreme şi guturai, nu există în varianta românească. În *Englezeşte fără profesor,* conversaţia începe, abrupt, cu citarea de delicioase aforisme absurde şi jocuri de cuvinte, ca acestea:

„D-na Martin: Eu pot să cumpăr un briceag pentru fratele meu, dar dumneata nu poţi cumpăra oraşul Londra pentru tatăl dumitale.

D-l. Smith: Cu picioarele poţi merge dar te încălzeşti mai bine cu electricitate sau cărbuni.

D-na Smith: Învăţătorul învaţă pe copii, dar pisica îşi alăptează puii când sunt mici.

D-na Smith: Şi vaca ne dă cozile sale.

Dl. Smith: Când sunt la ţară, îmi place să fiu singur şi liniştit.

Dl. Martin: Nu eşti încă destul de bătrân pentru aceasta.

D-na Smith: Peter are dreptate: nu eşti aşa de liniştit cum este el.

D-na Smith: Care sunt cele şapte zile ale săptămânii?

Dl. Smith: Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday.

Dl. Martin: Edward is a clerk; his sister Nancy is a typist, and his brother William a shop assistant.

D-na Smith: Drôle de famille!

D-na Martin: Mai bine o pasăre pe câmp decât un ciorap într-un copac.

Dl. Smith: Mai bine o leasă într-o casă, decât o plasă într-o rasă.

Dl. Martin: Casa unui englez este adevăratul său castel.

D-na Smith: Nu ştiu încă destul spanioleşte ca să pot să mă fac înţeleasă.

D-na Martin: Ţi-aş da papucii soacrei mele dacă-mi dai coşciugul soţului tău.

Dl. Smith: Caut un preot armean ca să-l însor cu servitoarea noastră.

Dl. Martin: Fagul este un copac, iar stejarul un stejar răsare. Dimineaţa în zori.

D-na Smith: Unchiul meu locuieşte la ţară, dar pe moaşa ta n-o priveşte.

Dl. Martin: Hârtia este pentru scris, pisica este pentru şoarece, brânza este pentru zgâriat.

D-na Smith: Automobilul fuge mai repede dar bucătăreasa găteşte mai bine.

D-na Martin: Podul este sus, pivniţa este jos.

Dl. Smith: Nu te tot uita la curci, mai bine pupă-l pe primar.

Dl. Martin: Charity begin at home.

D-na Smith: Aştept să-mi vină apeductul la moară.

Dl. Martin: Mai multe foi mai ieftin, o dovadă că progresul social este mai bun cu zahăr"...

În timp ce în *Cântăreaţa cheală* dramaturgul introduce mai întâi seria anecdotelor stupide, acelea care par atât de originale D-nei Smith... Unele dintre proverbele suprarealiste reapar mai târziu în textul francez, dar trebuie spus că ele nu au savoarea pe care o au în limba română. Măcar la acest punct limba română marchează un punct estetic.

5. Faptul cu adevărat nou în *Cântăreaţa cheală* este apariţia *Pompierului*, personaj care nu există în *Englezeşte fără profesor*. Pompierul şi ceea ce am putea numi „morala incendiilor", susţinută printr-un număr de fabule (*Câinele şi Boul*, *Şarpele şi Vulpea*) şi istorii de-o absurditate care provoacă râsul. Cea mai reuşită, estetic vorbind, este aceea pe care o spune Căpitanul (*Pompierul*): *Le Rhume*. Este o poliloghie în stilul eroilor lui Caragiale din *Căldură mare*: „Mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain dont un oncle

maternel avait un beau-frère dont le grand-père paternel avait épousé en secondes noces une jeune indigène dont le frère avait rencontré, dans un de ses voyages, une fille dont il s'était épris et avec laquelle il eut un fils qui se maria avec une pharmacienne intrépide qui n'était autre que la nièce d'un quartier-maître inconnu de la marine britannique et dont le père adoptif avait une tante parlant couramment l'espagnol et qui était, peut-être, une des petites-filles d'un ingénieur, mort jeune, petit-fils lui-même d'un propriétaire de vignes dont on tirait un vin médiocre, mais qui avait un petit-cousin, casanier, adjudant, dont le fils avait épousé une bien jolie jeune femme, divorcée, dont le premier mari était le fils d'un sincère patriote qui avait su élever dans le désir de faire fortune une de ses filles qui put se marier avec un chasseur qui avait connu Rothschild et dont le frère, après avoir changé plusieurs fois de métier, se maria et eut une fille dont le bisaïeul, chétif, portrait des lunettes que lui avait données un sien cousin, beau-frère d'un Portugais, fils naturel d'un meunier, pas trop pauvre, dont le frère de lait avait pris pour femme la fille d'un ancien médecin de campagne, lui-même frère de lait du fils d'un laitier, lui-même fils naturel d'un autre médecin de campagne, marié trois fois de suite, dont la troisième femme..."

Un exerciţiu de virtuozitate, o capodoperă de polilo-ghie calculată, o retorică remarcabilă a digresiunii şi a aporiilor gândirii şi a automatismelor limbajului, iată ce se observă în acest discurs dramatic într-o limbă reputată pentru raţiona-lismul şi claritatea ei.

6. Lipseşte, de asemenea, în varianta românească scena discriminării bonei Mary. Stimulată de anecdoctele spuse de Căpitanul Pompier şi de soţii Smith şi soţii Martin, bona vrea să spună şi ea (în *Cântăreaţa cheală*) o istorie amuzantă, fapt ce irită pe toată lumea devenită, brusc, elitistă. „Ea nu are educaţia necesară" – spune Dl. Smith. „Există o prudenţă britanică [...] pe care străinii n-o înţeleg" – zice Dl. Martin. Pentru a simplifica lucrurile, D-na Smith trimite pe iritanta Mary „gentiment" la bucătărie, acolo unde îi este locul. Bona

reuşeşte, cu toate aceste semene de ostilitate, să citească poemul *Focul* dedicat Căpitanului (Pompier) a cărui admiratoare este. Poem execrabil, o colecţie de repetiţii şi absurdităţi („l'eau prit feu / le ciel prit feu / La cendre prit feu"...). Poemul place, evident, Pompierului („J'ai trouvé ça merveilleux") care, reclamând datorii publice urgente, se grăbeşte tot timpul, ca Mitică din *Momente*. Se grăbeşte, reclamă, dar nu-şi încheie niciodată discursul incoerent şi nu-şi părăseşte amicii. În felul lui, îi place să povestească şi să conteste morala publică insensibilă (morala care nu încurajează incendiile). La urmă, când se decide, totuşi, să plece, Pompierul lansează paradoxul din titlul piesei: „À-propos, et la cantatrice chauve?". Întrebare fără răspuns. Scopul titlului este să sugereze, repet, aporiile gândirii şi iraţionalităţile limbajului, nu să lămurească simbolurile piesei.

7. *Englezeşte fără profesor* se încheie prin revolta spectatorilor şi intervenţia jandarmilor. *Cântăreaţa cheală* se termină prin sugestia că tragediile limbajului continuă la infinit: cuplurile Smith şi Martin se pregătesc să reia dialogul de la început, în aceeaşi situaţie şi cu aceleaşi replici...

8. Cum am precizat, dramaturgul nu renunţă în *Cântăreaţa cheală* la aforismele suprarealiste. Le schimbă doar locul în scenariul piesei. Le plasează la sfârşit, după plecarea Pompierului. Pe unele nu le aflăm în *Englezeşte fără profesor* sau, dacă sunt, prezintă unele nuanţe. D-na Martin înlocuieşte, de pildă, Londra cu Irlanda şi pe tată cu bunic („eu pot cumpăra un briceag pentru fratele meu, dar d-ta nu poţi cumpăra oraşul Londra pentru tatăl dumitale" – „vous ne pouvez pas acheter l'Irlande pour votre grand-père"). Varianta franceză este, oricum, mai productivă la acest capitol, dar mă îndoiesc că are mai mult umor.

9. Rămâne de discutat semnificaţia şi, în fond, valoarea estetică a celor două finaluri ale piesei. Unul (varianta românească) sugerează refuzul spectatorilor şi intervenţia forţelor de ordine (variantă în vechiul stil al avangardei), cel de al doilea dă sugestia eternizării vidului interior şi a formelor goale ale limbajului (cu tragediile, automatismele,

ambiguităţile şi iraţionalităţile lui). Sugestia din *Cântăreaţa chelă* mi se pare mai inspirată...

Adaptând textul din 1943 la exigenţele limbii franceze şi încercând să dea o dimensiune mai pronunţat metafizică acestei farse, autorul a avut timp să găsească o încheiere mai potrivită pentru scenariul său. Un scenariu în care se vorbeşte mult şi nu se întâmplă, în fond, mai nimic. Finalul francez este, din acest punct de vedere, elocvent: Smith, Martin şi consoartele lor sunt condamnaţi să repete, la infinit, aceleaşi clişee. Apare, aici, o deosebire faţă de eroii lui I.L. Caragiale. Conu Leonida, Jupân Dumitrache, Efimiţa... cred cu un sentiment aproape mistic în cuvinte, deşi nu le înţeleg sensul. Nu sunt mai proşti decât Smith şi Martin, sunt doar mai naivi şi au imaginaţia mai bogată decât corespondenţii lor occidentali.

Sigur este că *anti-piesa* din 1943 este programatic îndreptată împotriva teatrului clasic, teatrul psihologic, teatrului *à thèse*, împotriva, chiar, a teatrului ca teatru. Criticii literari vorbesc de un teatru non-aristotelic şi, preluând ideile unui personaj din *Victimele datoriei*, poetul Nicolas d'Eu, asociază acest dialog absurd de ideea „teatrului iraţionalist". Să reconstituim scena: Nicolas d'Eu, poet, discută cu Poliţistul despre necesitatea de a reînnoi teatrului aristotelic, în timp ce poetul vrea un teatru actual, detaşat de vechile formule. „Este necesar – argumentează cel din urmă – să ţinem seama de noua logică, de revelaţiile aduse de o nouă psihologie a antagonismelor". „Un teatru *surréalisant?*", întreabă expert Poliţistul. Da, răspunde poetul, „un teatru *surréalisant* în măsura în care este oniric". Răspuns tautologic. Şi, mai departe: „abandonăm principiul identităţii şi al unităţii caracterelor în favoarea mişcării, psihologiei dinamice" şi, în acelaşi sens al nonsensului: „aş introduce contradicţia în noncontradicţia în ceea ce sensul comun judecă a fi contradictoriu!". Potrivit acestei noi logici antilogice, *personalitatea nu există*, iar caracterele *îşi pierd forma lor* în informul devenirii; în fine, Nicolas vrea să înlăture toate regulile şi să înnoiască totul, să desfinţeze graniţele dintre specii, tragicul să fie comic şi viceversa...

Această teorie o face Eugène Ionesco într-o piesă jucată la Paris în 1953. Cum este pusă în gura unui personaj, nu poate fi primită decât cu maximă prudenţă. Autorul nu poate fi identificat cu personajele sale, chiar şi atunci când el însuşi vrea să se identifice. Regăsim, totuşi, ceva din această teorie în gândirea teatrală a dramaturgului care, încă din anii '30, pune în discuţie, s-a putut vedea din capitolele anterioare ale studiului nostru, modelele literaturii. În 1943, Eugen Ionescu începe seria acestor revizuiri radicale într-un gen care, cu adevărat, de la Aristot încoace respectă anumite reguli. *Anti-piesa* de care vorbim este ceea ce în alte împrejurări autorul a numit „o farsă metafizică". O farsă, altfel zis, care poate să spună ceva despre condiţia omului. Condiţia lui nenorocită, vulnerabilă, în univers. Piesa începe, să se observe, ca în *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*, cu deosebirea că acţiunea se petrece lângă Londra şi că pe Leonida îl cheamă, aici, Dl. Smith, iar pe Efimiţa – D-na Smith. Ca şi în sceneta lui I.L. Caragiale, Dl. Smith citeşte ziarul şi face periodic un zgomot cu limba, iar D-na Smith comentează cu voce tare meniul de la cină. Informaţiile ei sunt de o ucigătoare banalitate şi tocmai de aici iese comicul. Comicul produs de automatismul exasperant al limbajului şi, evident, de mediocritatea reflecţiilor asupra calităţii iaurtului de Cobalcic, în timp ce filosoful Dl. Smith pune ca şi Conu Leonida probleme de ordin metafizic. De ce se dă în gazete, de pildă, vârsta morţilor şi nu se dă vârsta noilor-născuţi? „E un nonsens", judecă el.

Musafirii acestui cuplu, Dl. Martin şi D-na Martin, locuiesc în acelaşi oraş, la aceeaşi adresă, împart acelaşi dormitor şi nu ştiu unul de altul. Se descoperă soţ şi soţie deabia în casa familiei Smith. Replica lor este: „Ce bizar, ce curios şi ce coincidenţă". *Scuzele mele, Doamnă* – zice Domnul Martin – *am impresia, dacă nu mă înşel, că v-am întâlnit undeva. Şi eu, Domnule* – îi răspunde Doamna Martin – *am impresia că v-am întâlnit undeva...* Seria bizarerilor şi coincidenţelor continuă. D-na Martin vrea să facă un târg cu D-na Smith propunându-i, s-a văzut, papucii soacrei sale în locul

coşciugului D-lui Smith. Realitatea este că nonsensul limbajului produce, prin absurdul lui, comicul acestor propoziţii aiuritoare. El se bazează, retoric, pe *figura zeugmei*. Aceea care leagă două incompatibilităţi. Eugène Ionesco este unul dintre scriitorii postmoderni care foloseşte cu insistenţă şi multă abilitate ironică pentru a obţine efecte comice acest instrument retoric. Este, putem zice, un maestru al zeugmei...

Ce se petrece, în fapt, în această anti-piesă tinerească? Aproape nimic din ceea ce aşteptăm de la o piesă de teatru clasic şi modern (intrigă, acţiune, caractere etc.)... Un dialog de surzi, o ciocnire între nonsensuri, o logică nelogică, o alienare totală a indivizilor care folosesc vorbe golite de sens, în fine, vorbe absurde care, în final, proliferează monstruos şi se pierd într-o înlănţuire ludică aiuritoare: „Musca mişcă", „muştele muşcă muşcata", „bolborosule, bolboroşilor", „oubon, oubon" etc. În timpul piesei, personajele îşi schimbă identitatea, slujnica Mary anunţă că este Sherlock Holmes şi contrazice varianta dată de soţii Martin, în fine, istoria familiei Bobby Watson este povestită în aşa fel încât naşterile, morţile se confundă şi se repetă, ilustrând, astfel, altă serie de automatisme şi fluctuaţii, trădări, găuri ale memoriei individului construit pe unicul suport al formelor goale, vorba lui Maiorescu. Este, aici, „o putere de incantaţie" cum s-a zis sau, mai degrabă, o alienare totală a individului prins în mecanismul unui limbaj vid de sensuri şi, prin aceasta, depersonalizat, derizoriu? Sugestia din urmă mi se pare mai aproape de adevărul profund al piesei. Comicul de la suprafaţă se bazează, cu adevărat, pe tragicul din interiorul existenţei.

Autorul intuieşte încă de acum sensurile acestei farse tragice şi încearcă, tot acum, să schimbe regulile teatrului. Cu alte vorbe, să scrie, nu *o piesă*, ci *o anti-piesă* în care personajele sunt golite de orice realitate psihologică şi, din această cauză, îşi pot schimba oricând rolurile şi identitatea. Un procedeu pe care Eugen Ionescu îl va perfecţiona şi folosi curent în piesele ulterioare. Aici, în *Englezeşte fără profesor*, studiază două cupluri conjugale (Smith şi Martin) care spun

aceleaşi banalităţi şi folosesc aceleaşi automatisme verbale. Pot spune, de aceea, orice pentru că nimic nu are semnificaţie şi nimeni nu aşteaptă să primească sau să comunice ceva inteligibil. Şi tot din aceeaşi pricină piesa nu are încheiere. Se poate termina oricând şi poate continua cât vrea autorul. Fapt pe care îl confirmă, de altfel, şi dramaturgul în *Convorbiri* cu Claude Bonnefoy, referindu-se la varianta franceză a piesei: „*Cântăreaţa chelă* nu are nevoie de un sfârşit sau poate avea mai multe pentru că este expresia heterogeneităţii". Neavând o tipologie determinabilă psihologic şi nicio intrigă care să respecte regula unităţii de timp şi spaţiu, o piesă de teatru, astfel concepută, poate aduce pe scenă orice personaj, fără nicio legătură cu ceea ce se petrece. Astfel de apariţii, explică dramaturgul mai târziu, sugerează inserţia insolitului, absurdului în lumea realului şi a raţionalităţii. Justificare plauzibilă.

Eugen Ionescu introduce deja acest procedeu în farsa din 1943 care, pe lângă tragedia limbajului, revelează şi tragedia pe care o provoacă, „le sentiment de l'étrangeté du monde", cum zice dramaturgul undeva. Lumea este golită de sens, lumea este incoerentă, existenţa este – nu ca în povestirile lui Eliade – o sumă de simboluri şi semne care vin de departe, de foarte departe – ci o sumă de forme goale care se repetă şi circulă paralel. Indivizii înşişi sunt nişte forme golite de semnificaţii ca şi limbajul pe care îl folosesc. Un limbaj care şi-a pierdut nu numai sensul sacrului, dar şi sensul raţionalităţii. Soţii Smith şi soţii Martin vorbesc, nu pentru a comunica între ei sau cu alţii, ci pur şi simplu pentru a vorbi. De altfel, limbajul lor evoluează spre o formă de afazie generală. La fel se va întâmpla şi în ultimele piese ale lui Eugen Ionescu, acelea care au o notă autobiografică. În rezumat: încă de la prima lui încercare, Eugen Ionescu schimbă ceva esenţial în construcţia operei de teatru: renunţă la acţiune, la caractere determinate psihologic, la temele ideologice sau morale, la intrigă şi la coerenţa desfăşurării, amestecând planurile temporale şi, în genere, renunţă la principiul identităţii individului. Tragedia / comedia limbajului

sau tragedia / comedia unor indivizi complet depersonalizaţi, victime ale automatismelor, convenţiilor, formelor fără fond?...

Ce putem spune este că, renunţând la un număr de convenţii teatrale, Eugen Ionescu introduce altele, căci negarea convenţiilor în artă sfârşeşte totdeauna prin impunerea altui sistem de convenţii. Convenţia anticonvenţiilor, poetica antipoeticului. În *Englezeşte fără profesor* apare pe scenă, de pildă, o orchestră fără să fie vorba până atunci de ea, se trage cu mitralierele în spectatorii nemulţumiţi de ceea ce se petrece pe scenă, pe urmă urcă pe scenă Directorul teatrului şi Autorul însoţiţi de jandarmi, mărind astfel confuzia generală... Autorul se adresează publicului înspăimântat, îndemnându-l să-şi vadă de treabă căci numai aşa lumea o să meargă mai bine: „De ce veniţi aici şi ne-ncurcaţi? Eu mă duc să fac ghete în locul cizmarului, să spăl rufe în locul spălătoresei, să-ncurc pe doctor la spital? Nu. Eu aici sunt doctor şi-mi văd de treaba mea. Cizmarii la cizmărie, actorii la teatru, fiecare să-şi vadă de treaba lui şi lumea o să meargă mai bine".

Ce-i original la aceste scene în care toate se încurcă şi aproape nimic nu comunică raţional? Revelaţia absurdului care pătrunde în existenţa individului, desigur. Penetraţia insolitului în spaţiul limbajului banal, comunicarea paralelă care produce o imensă harababură în mintea personajelor, în fine, nou, original este limbajul acestei piese care mizează pe ceea ce am putea numi perversitatea nonsensurilor. S-a spus despre I.L. Caragiale că înfăţişează indivizi *buimăciţi de cuvinte*, ca Ipingescu, care ia în serios metaforele şi încearcă să le dea înţelesuri concrete. Eugen Ionescu începe în *Englezeşte fără profesor* să prezinte indivizi, victime ale mediocrităţii şi rutinei existenţei, buimăciţi de nonsensurile limbajului. Lache şi Mache se tachinează cu vorbe în doi peri, D-na Martin şi D-na Smith suferă de o amnezie curioasă şi, când vorbesc cu alţii, comunică prin proverbe suprarealiste, acelea care folosesc cuvintele pe dos. Am putea zice, exagerând puţin lucrurile, că personajele lui Eugen Ionescu se tachinează cu zeugme iscusite, producând râsul care îngheaţă spiritul.

XIX

Cum vede Eugen Ionescu lumea românească? Exerciții de psihologie socială și literară

„Românul este, de altfel, leneș în viața de toate zilele, liric în poezie, tembel în politică și impresionist în critica literară."

(1934)

*

„Suntem o țară nenorocită de gazetari. Cu nenorociți gazetari care sunt orice: filosofi, poeți, pictori, filfizoni etc."

(1935)

*

„O nevoie nestăpânită de a fugi m-a chinuit de când mă cunosc; orașul în care stau, de care sunt înlănțuit, mi s-a părut cel mai urât, cel mai searbăd din toate; m-a însufletit, veșnic, nevoia de a călca în picioare toate prieteniile, de a pălmui fețele pe care le-am văzut de prea mulți ani..."

(1939)

*

„Am suferit enorm de ura oamenilor împotriva mea și acum sufăr și de ura nerăzbunată, prea grea, ce le-o port."

(1946)

Am citat de mai multe ori până acum în această narațiune critică opiniile tânărului rebel Eugen Ionescu despre România (țara tatălui) și, în genere, despre români. Este cazul, cred, să sistematizăm aceste opinii și să aducem

altele noi, scoase din textele sale. Unele dintre ele, nu multe, depăşesc sfera propriu-zis a culturii: vorbesc despre mentalităţile românilor sau prezintă epic scene din viaţa românească. Cele mai multe idei despre această temă atât de repetitivă încât devine o obsesie (o fantasmă) le aflăm, totuşi, în cronicile şi eseurile literare propriu-zise, căci, s-a putut observa, eseistul Eugen Ionescu nu-i omul care să-şi lege spiritul cu o funie groasă de un par (un subiect) şi să se învârtă apoi în jurul parului (subiectului) până ce funia se scurtează. El îşi ia toate libertăţile şi rupe comentariul ori de câte ori vrea, evadând în alt subiect şi spre alte orizonturi ale spiritului. Această mobilitate face posibilă penetraţia celor mai diferite teme în discursul critic. Inclusiv a temelor care privesc, cum spun de regulă sociologii şi antropologii, *modul de a fi* sau *modul de a se situa în lume* al unui popor. Asemenea teme vin şi revin în cultură, schimbându-se unghiul de percepţie.

Dacă luăm cazul Franţei (un subiect care îl interesează şi pe tânărul Eugen Ionescu), se vede că *le mal français* sau *le malaise français* trece, ca temă de reflecţie, de la o generaţie la alta. Rabelais e de părere că Franţa este o ţară profund creştină, Lamartine crede că francezii se plictisesc enorm, Chateaubriand spune că francezul este *vanitos, uşuratic* şi *sociabil*, iar Baudelaire merge mai departe şi declară că a spune francez este a numi *vodevilistul* etc. Numai Valéry, dintre moderni, este mai tolerant cu slăbiciunile naţiei sale, zicând că francezii au sensul universalităţii şi că ei înşişi se consideră „hommes d'univers"... Moraliştii şi istoricii actuali, începând cu Cioran şi încheind, să zicem, cu Alain Peyrefitte (*Le Mal français*, 1976) pun în discuţie celebra *claritate* franceză şi, totodată, *vanităţile* spiritului francez. Judecăţile nu sunt deloc entuziaste. Alain Peyrette crede că *răul francez* fundamental este „anomia" care face ca Franţa să fie o ţară inguvernabilă. Filosofii, istoricii culturii şi istoricii străini, de felul lui Curtius şi, mai nou, Theodor Zeldin (*Istoria pasiunilor franceze*, 1977; *Francezii*, 1983), încearcă să definească şi ei spiritul francez, şi interesantă în acest sens mi se pare observaţia făcută de Curtius (*Essai sur la France*, Éditions Grasset, 1932)

că cea dintâi caracteristică a spiritului francez este tocmai pasiunea de a se caracteriza. Niciun popor n-ar manifesta atâta interes (şi plăcere) pentru a-şi defini specificul. Reflex de popor vechi şi de cultură mare, zice Curtius[1]. Eugen Ionescu a scris şi el în repetate rânduri despre spiritul francez şi, în genere, despre lumea franceză în fragmentele de jurnal şi, cu precădere, în *Scrisori din Paris*, vorbind-o de bine când nu se întâmplă să fie înfricoşat de moarte şi temător că Franţa se prăbuşeşte moral şi cultural. Şi, dacă Franţa se prăbuşeşte, am văzut că zice el, cultura se aneantizează şi lumea se prăbuşeşte...

Dar lumea românească, dar spiritul românesc? Eugen Ionescu are multe de spus despre acest subiect. Românii, în genere, vorbesc mult despre ei şi mai totdeauna se vorbesc de rău. „Spiritul de cârtire", zicea G. Ibrăileanu, ne-ar caracteriza pe noi, latinii din Orientul Europei... Un subiect de reflecţie, oricum, preocupant, recurent în ceea ce am putea numi discursul românesc (scriptic sau oral) şi, în spatele lui, o istorie încărcată de fapte şi de prejudecăţi morale care ar putea distruge până şi moralul unui sfânt. E suficient să-i citeşti pe moraliştii noştri (îndeosebi pe Cioran) pentru a-ţi da seama de dimensiunile acestei catastrofe. Eugen Ionescu nu-i departe de acest punct de vedere, dar negaţia lui nu are un caracter sistematic şi, cum stările lui de spirit sunt fluctuante, în discursul negaţionist pătrund şi pete de lumină, paranteze de linişte şi împăcare cu lumea românească. Să selectăm câteva dovezi.

Începem prin a spune că, aşa cum este normal, lumea românească se vede în opera eseistului prin cultura românească, în speţă prin literatura pe care o comentează şi o judecă estetic. Estetic înseamnă, în acest caz, şi moral. Răsfoiesc încă o dată (a câta oară?) *Nu*, *Război cu toată lumea* şi articolele recuperate din publicaţiile vremii de Marin Diaconu, şi constat că Eugen Ionescu are mai mereu ceva de reproşat,

[1] Vezi analiza acestui subiect în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, ediţia a V-a, Corint, 2006, capitolul „Spiritul francez I".

ceva ce-l scandalizează, în fine, ceva ce-l dezamăgeşte aşa de tare încât este gata, vorba colegului său de generaţie, Cioran, să-şi dea demisia din românitate. Şi acest fapt este pe cale să se întâmple în fiecare articol şi în orice moment. Scriind, de pildă, despre critică şi istorie literară, el constată că românii „nu au niciun fel de spirit critic (Maiorescu, occidental mijlociu, este însă, la noi, un miracol), ci au numai, aşa cum e, spirit istoric sau – mai degrabă – e adevărat – cronicăresc". Aceasta înseamnă că, neavând spirit critic, românii îşi pun numai problema existenţei, nu şi probleme de ordin spiritual (inclusiv problema valorii). Consecinţa este că nu putem selecta şi ierarhiza cum trebuie, nu ştim „să revizuim", n-am învăţat să alegem în artă grâul de neghină... Dar este, mă întreb, aşa cum zice Eugen Ionescu? Parcă n-ar fi. Critica literară este, totuşi, o forţă spirituală în literatura română, avem mari critici, poate prea mulţi şi prea importanţi pentru o literatură atât de tânără. Chiar Eugen Ionescu se anunţă un critic eminent şi necruţător, gata să revizuiască totul... Dar, cum se vede din propoziţia citată mai sus şi se va vedea mai bine din cele ce urmează, tânărul Eugen Ionescu reclamă absenţa unui spirit critic autentic în literatură... Iar dacă spiritul critic nu-i în literatură, nu-i nici în alte domenii ale spiritului şi chiar în compartimentele societăţii româneşti. O primă concluzie: stăm rău, domnilor, stăm foarte rău la acest capitol...

După absenţa spiritului critic, vine absenţa tradiţiei noastre. Eugen Ionescu e de părere că această tradiţie nu există pur şi simplu. Aşa că n-am prea avea la ce să ne raportăm când judecăm literatura sau alte fenomene ale spiritului. Stăm, dar, şi aici rău, sau nu stăm deloc pentru că nimic nu s-a legat şi n-a continuat în cultura noastră. Şi, dacă lucrurile nu s-au legat cum trebuie şi n-a existat o continuitate în cultură, cum să se lege şi să continue în lumea românească în totalitatea ei? Inutil deci să căutăm o tradiţie şi să căutăm modele în interiorul culturii române: „Aceasta, pentru că nu s-a stabilit nimic aici. Pentru că tot ce este aici este inautentic; pentru că toată literatura noastră – de ce

trebuie să se repete atât de des această clară axiomă? – este constituită de un grup heterogen de sucursale, care nu au izbutit să fuzioneze într-o reală unitate. Că ne refuzăm predecesorii nu înseamnă atât că toţi avem un «teribil» spirit critic. Dar că valorile trecutului sunt definitiv moarte; că, inautentice, nu au putut nicidecum să rodească spiritualiceşte; că ne simţim streini de ele; şi că, în sfârşit, cultura românească nu a izbutit până acum să exprime realităţile spirituale autohtone, cărora le rămâne exterioară. Şi iată de ce criticul cu spirit istoric nu poate fi, la noi, decât cronicar; el nu poate nici măcar să integreze fenomenul literar actual într-o tradiţie... care nu există".

Fraze aspre, fraze grele, negaţie totală. Să le lăsăm, deocamdată, necomentate. Vor fi altele care vizează, am precizat, nu numai cultura, ci şi spiritualitatea românească în ansamblu. Nenorocirile se ţin, aici, lanţ: nu avem teatru, nu avem roman, avem poeţi retorici (ca Arghezi) şi fals hermetici ca Ion Barbu, avem critici literari politicoşi şi optuzi („ca nişte fotografi care retuşează, inartistic şi monden, deci"), „am pierdut sensul modelelor literare" şi, dacă le-am pierdut, „se înserează, intrăm în noaptea culturii", „este invazia nopţilor, a barbarilor"...

În această geografie morală şi spirituală sumbră, se agită un personaj pe care Eugen Ionescu îl defineşte în termeni caragialeşti. Este intelectualul român tânăr care, în pragul maturităţii, se epuizează şi dispare spiritualiceşte, nu-şi mai pune probleme, nu mai caută soluţii spirituale. „Românul – zice eseistul, parafrazând o vorba cunoscută – se naşte poet şi amorez." O propoziţie care combină, cum se poate observa, pe Alecsandri cu I.L. Caragiale... „Moare când ajunge la maturitate; când se întâmplă să treacă peste 18 ani, intelectualul român începe să devină un fel de maimuţoi fără haz care vrea să pară de 18 ani." Concluzia vine de la sine: *suntem o cultură de tineri care plânge moartea intelectualităţii, cultura noastră tânără trăieşte cât trăieşte sexualitatea sau până se domoleşte,* în fine, *la noi nu se întâmplă nimic memorabil* pentru că – aici negaţia ionesciană este absolută – „nici noi nu

credem că pot exista oameni, evenimente şi entuziasme în ţara românească şi să nu se fleşcăiască". Judecată severă, vorbe cu durităţi şi arome de mahala românească. Ele intră, fără mari ezitări, în limbajul eseistului care l-a citit pe Proust şi îl comentează, de la egal la egal, pe Paul Valéry. Ce e adevărat în judecata lui, ce-i doar un simplu reflex publicistic şi dorinţa de a pune culoare în frază? Adevărul este că sunt intelectuali care, după o tinereţe agitată şi promiţătoare, dispar şi, vorba lui Caragiale, devin pensionari (şi reacţionari), ca peste tot, de altfel, după cum sunt tineri care, la maturitate, se împlinesc intelectualiceşte şi ajung, ca Eliade, Eugen Ionescu, Cioran, mari personalităţi, modele intelectuale. Tânărul Eugen Ionescu nu nimereşte, în acest caz, cu previziunile lui...

Are dreptate însă când vorbeşte de *adamismul românesc*, adică de fervoarea de a începe şi de a nu termina ceva. Ortega Y Gasset spune că adamismul ar fi o caracteristică a spiritului mediteraneean. Dacă este aşa, spiritul românesc aparţine acestui spaţiu care a format spiritul european şi, prin el, a format cultura şi civilizaţia lumii moderne. Dar este? Ce este sigur e faptul că, într-adevăr, românii au imaginaţia începuturilor şi mai puţin energia şi răbdarea de a duce la capăt ceea ce au început cu atâta entuziasm sau fac ceva şi apoi dărâmă sau abandonează. Mitul Meşterului Manole, aşadar, sau – cu puţină fantezie – putem spune că prin aceste locuri circulă mitul Penelopei care ce ţese ziua destramă noaptea. În termeni mai profani, putem zice că, după ce începem, ne cuprinde sentimentul zădărniciei. Ion Barbu traduce acest sentiment într-un distih celebru: „Că vinovat e tot făcutul / Şi sfânt, doar nunta, începutul". Despre culturile adamice vorbeşte şi Cioran în *Schimbarea la faţă a României*. Printre ele se află, bineînţeles, şi cultura românească („adamismul în cultură nu înseamnă altceva decât că fiecare problemă de viaţă spirituală, istorică şi politică se pune pentru întâia oară, că tot ce trăim se determină într-o lume de valori nouă, într-o ordine şi un stil incomparabil"...). Cum se vede, adamismul nu-i pentru moralist o nenorocire, este chiar o şansă. Şansa de a porni de la zero.

Eugen Ionescu foloseşte, în schimb, un termen crud de mahala când e să numească acest fenomen care ar intra în codul de existenţă al naţiei noastre: „nu credem că pot exista oameni, evenimente şi entuziasme în ţara românească şi să nu se fleşcăiască"...

Expresie crudă, încă o dată, şi nu ştiu dacă ea acoperă toată suprafaţa spiritului românesc. De ar fi aşa, am locui într-un deşert desăvârşit... Eseistul pune chestiunea mai întâi pe teren intelectual: românul nu are rezistenţă intelectuală, e genial la 18-20 de ani, iar la 30 nu mai este nimic. Sau, cum a zis mai târziu un alt scriitor, cu referinţă la literatură, scriitorul român devine repede pensionarul propriei reputaţii sau al propriului talent... Bine zis, rău gândit, totuşi, pentru că sunt şi exemple care contrazic flagrant această judecată morală. Arghezi debutează la 47 de ani şi între 75 şi 85 de ani scrie poeme de dragoste admirabile. Blaga scrie, spre senectute, ciclul erotic *Vară de noiembrie*, Sadoveanu – tot aşa – este un narator de cursă lungă etc. Eugen Ionescu vede lucrurile, în 1934, în culori mai triste: nu avem suflu, atârnăm de biologie, pornim zgomotos şi pe la jumătatea drumului ne predăm, lăsăm totul baltă: „Nu cred – scrie el complet dezgustat de acest spectacol al ratării colective – să existe trei scriitori români în vârstă de douăzeci şi şapte de ani care să mai prezinte vreun interes literar minim. Nu pentru că genialitatea ar avea douăzeci de ani, ci pur şi simplu pentru că românii nu au rezistenţă intelectuală. Se ramolesc precoce. Şi în special generaţia dintre douăzeci şi şapte şi treizeci şi cinci de ani (generaţia literară, nu generaţia filosofică, deoarece aceea are şi va avea totdeauna şaptesprezece ani) se îneacă, astăzi, în propriile ei ape. Pentru că intelectualitatea românească atârnă de biologie, intelectualul român va fi viu, dramatic, tensiv, febril la vârsta trecerii în pubertate; şi bleg, rigid – parodiind o febră a creşterii, fără ca, natural, să mai existe creşterea – de la douăzeci şi şapte de ani în sus. Când continuă să mai scrie şi de la această vârstă înainte, prozatorul, romancierul român va scrie cu abilitate relativă, foarte relativă; cu un fel de falsă închegare (în realitate, sleire

a fervoarei, a vibrării) şi cu o tristeţe calmă ce nu este, de fapt, decât un gust de cenuşă"[1].

Este un adevăr în aceste propoziţii tăgăduitoare, dar nu ştiu, repet, dacă adevărul priveşte numai pe scriitorul moldo-valah sau dacă nu cumva este vorba de o mentalitate generală în rândul tinerilor din toate literaturile. Căci, oriunde, mulţi pornesc cu febrilitate în cursa literaturii la 18 ani şi puţini ajung la capătul ei. Dar, să admitem, că acest adamism este o maladie a spiritului românesc. „Blestemul românesc – îi spune Eugen Ionescu într-un articol din 1933 –, la fiecare cincisprezece ani, cultura românească reîncepe; pune prima cărămidă. Povestea asta se repetă, sistematic şi fără variante. Probabil că acesta e blestemul românului până la sfârşitul veacurilor. Avem astfel, la fiecare cincisprezece ani, o nouă serie de adevăraţi, «definitivi de data asta», întemeietori ai romanului, ai picturii, ai poeziei, ai filosofiei româneşti"[2].

Mai este o tristeţe românească, după părerea acestui moralist *à outrance*: nu avem niciun geniu; am avut până acum unul singur (Eminescu) şi l-am exploatat, l-am epuizat: „Ne trebuie, sub pericol de moarte, o nouă sursă, o nouă hrană, un nou geniu; şi nu se presimte [...], tot aşteptăm unul care să ne mântuire, să ne salte"... Observaţie bună, melancolie sinceră la acest tânăr care trece repede de la melancolie la ironia ucigătoare. Acum este îngrijorat că nu se profilează la orizontul spiritului românesc un geniu izbăvitor, peste puţin timp (în biografia grotească pe care i-o face lui Victor Hugo) va ridiculiza ideea de geniu, zicând că geniu, este produsul unei insuportabile retorici (o retorică a ambiţiei şi a vanităţii). Acum (în discuţia despre generaţia tânără) geniul este o mântuire. Eseistul este, aici, mai aproape de adevăr.

Dorinţa de mântuire prin geniu este însoţită însă de un grav păcat, de o mare slăbiciune în cultura tânără românească: „păcatul servilismului", precizează acest suspicios psiholog al

[1] *Reporter*, an. II, nr. 50, 13 dec. 1934.

[2] „Azi ne vorbeşte d. Eugen Ionescu", în *Facla*, nr. 813, 12 oct. 1933, reprodus în *Război*, II, ed. cit., pp. 57-64.

mentalităţilor din spaţiul carpato-pontic-dunărean. Suntem, mai direct zis, cu ochii după modelele străine, în special cele franceze, vrem să avem un Valéry, un Gide, un Cocteau al nostru... „*Ce zice Europa, să fim ca Europa,* iată încă şi azi, şi totdeauna, jalnicul şi comicul nostru strigăt" – scrie el. Aici filo-francezul Eugen Ionescu şi, în fapt, europeanul Eugen Ionescu care suspina în *Nu* că nu-i francez pentru a deveni genial, se întâlneşte în refuzul acestui servilism pro-occidental cu G. Călinescu şi cu alţi critici români, enervaţi că nu avem încredere în puterea noastră de a ne judeca corect valorile... Se întâlneşte, în alt plan, şi cu I.L. Caragiale care ironizează şi el teama lui *ce zice Europa de noi*... O mentalitate, într-adevăr, veche şi o contrapondere, şi ea veche, manifestată în cercurile conservatoare, autohtoniste. Eugen Ionescu va respinge cu mai mare vehemenţă şi în chip mai sistematic şi această atitudine izolaţionistă, complet necreatoare, după el. Acum însă este iritat de *servilismul faţă de Europa.*

Ce-ar mai fi în lumea românească în afară de ceea ce am văzut c-ar fi din această perspectivă moralistică? Ar fi faptul că „literatura este părăsită pentru politică şi lăsată pe seama fetelor"[1], mai este faptul că revoluţiile – oricare ar fi ele – „sunt făcute de mitocani sau de plebea propriu-zisă – şi aceşti oameni urăsc cultura, pe care nu o înţeleg"[2], în fine, lucrul grav (cel mai grav) este tot lipsa spiritului critic al intelectualului român: „iată de ce, date la un moment dat ca sigure, valorile (plute subţiri) ni se scufundă sub picioare"... În principiu aşa este, rămâne de văzut dacă spiritul critic n-a funcţionat deloc, cel puţin în literatură... Cât despre mitocani şi politicieni (deseori reuniţi sub acelaşi steag), remarca lui Eugen Ionescu este irefutabilă. Ieri ca şi azi. „Primatul culturii?" Eseistul vrea nu primatul, ci independenţa culturii, purificarea ei: „să se îndepărteze de apele politicului şi ale socialului în care s-a bălăcit, cu care s-a confundat şi să se înalţe cât mai aproape de culmile aride, singulare; cultura

[1] *Facla*, an. XV, 8 mai 1935.

[2] *Zorile*, an. I, nr. 76, 19 iul. 1935.

trebuie să se dezumanizeze"[1]... Bizar! Surprinzător!... Înţelegem că o cultură trebuie să iasă din apele impure ale politicului, dar să părăsească socialul şi *să se dezumanizeze*?... Eugen Ionescu va denunţa, în 1939, tocmai procesul de dezumanizare a culturii europene şi, prin aceasta, neantizarea, prăbuşirea ei. O poziţie, în cazul citat, raţională. Să reţinem, totuşi, ideea că fără independenţă (libertate) „primatul culturii" rămâne o vorbă în vânt.

Alte inerţii ale spiritului, alte păcate, alte inaptitudini ne paralizează cultura şi, în genere, ne determină, după opinia acestui critic, stilul de viaţă: *diletantismul, enciclopedismul* (fals), o veşnică fugă de pe un plan în altul, pe scurt: incapacitatea de a ne concentra şi, încă o dată, adamismul care se confundă cu balcanismul nostru. Aceasta înseamnă că prindem uşor ideile noi, debutăm, ne agităm, trăncănim tot timpul, ne criticăm unii pe alţii, ne abandonăm, trecem de la una la alta... O meteahnă pe care alţi moralişti o numesc neseriozitatea noastră funciară sau, în cultură şi ştiinţă, *urechismul* nostru. Eugen Ionescu îi zice, s-a reţinut, *enciclopedism*, voind să numească uşurinţa românului de a se amesteca în toate şi de a nu face nimic serios: „Românul este enciclopedist, dar nu în sensul că cunoaşte sau stăpâneşte mai multe tehnici, dar cu semnificaţia certă că nu stăpâneşte niciuna; că îşi scuză o nepricepere, faţă de un tehnician, prin altă nepricepere, pe care tehnicianul respectiv o poate urmări clar. Diletantismul românului nu este alexandrinism, blazare sau prodigioasă agilitate, ci – pur şi simplu – o gravă, o permanentă confuzie a tehnicilor: o veşnică fugă de pe un plan pe altul, pe altele. Nu ştiu ce incapacitate organică ne permanentizează, după o sută de ani de contact cu culturile occidentale, în această de nedepăşit fază de început; de căutare în noapte; de debutanţi în cultură. Balcanismul nostru să fie oare o infirmitate pe care o purtăm, ca un blestem, şi în regiunile rarefiate ale activităţii intelectuale?" Nimic, iarăşi, de zis. *Enciclopedismul* în această accepţie,

[1] *Zorile*, nr. cit.

diletantismul, adamismul, urechismul, neseriozitatea balcanică sunt mentalităţi de care se plâng mereu moraliştii români. Suferinţele noastre, povara, pedepsele spiritului românesc. Nu cred, sincer vorbind, că le cumulăm pe toate şi că ele caracterizează în totalitate şi în eternitate, cum crede eseistul Eugen Ionescu, spiritul nostru. Dar, deocamdată, e vorba de reale inapetenţe ale spiritului şi, trebuie să recunoaştem, ele domină această mitologie a negativităţilor...

Mitologia ionesciană cuprinde şi câteva elemente surprinzătoare. De pildă, refuzul de a ne occidentaliza când e vorba de oraşele noastre. Nu ne-am aştepta să întâlnim această idee la un om format la şcoala civilizaţiei franceze. Ei, bine, Eugen Ionescu este – să se afle – împotriva occidentalizării capitalei noastre. Este cu hotărâre, cu disperare contra. Dacă Bucureştiul începe să se modernizeze (occidentalizeze) va fi un dezastru. Ce urmează este o pagină dintr-un mic apocalips: „Astfel, casele cu confort modern vor creşte, se vor aglomera, dar vor fi goale, căci Bucureştii nu vor avea niciodată destui locuitori pentru ele; şi în pieţele goale vor rătăci hectare de pustiu şi lupii. Vom avea telefoane care nu vor zbârnâi şi în care nu se va auzi decât absenţa vocilor omeneşti. Tipografii mari, imense, cu maşini perfecte ce nu vor avea ce să lucreze; seara, cetatea ce se întinde la nesfârşit, şi se va mai întinde, va fi luminată de reclamele cinematografelor, teatrelor, restaurantelor, în care vor rula filme în faţa sălilor întunecate şi goale, vor răsuna glasuri în auzul unor urechi absente, orchestre pentru câte un singur comesean trist, morocănos şi somnoros, ce va fi fost şi singurul spectator al teatrului cu două mii de locuri de alături. Pe Bărăgan oamenii [nu] se vor întâlni mai rar decât în Bucureşti, cetatea, ieri vie, mică şi înflorită – mâine pustie şi mărită, mărită ca prin microscop, ca broasca ce devine bou şi nu crapă (dar i se distanţează enorm stomacul de ficat, inima de plămânii cu care nu va mai putea comunica decât prin praştie). În oraşul făcut pentru a cuprinde cincisprezece milioane de locuitori comozi vor fi, nu mai mult decât astăzi, cinci sute de mii de inşi, care vor trebui (ca să se bucure de

beneficiile tuturor societăţilor, aşezărilor, instituţiilor) să fie cinci sute de mii de scriitori, cinci sute de mii de studenţi, cinci sute de mii de ofiţeri, de preoţi, de actori, de gazetari etc. şi care vor fi astea, cu schimbul, câte două ore pe zi, în chip de planton. Nu înţelegem că, pentru a ne apăra de crivăţ, ne trebuiesc străzi mici, cu casele înghesuite una în alta; că pentru a nu ucide lenea noastră orientală ne trebuiesc case mici şi grădiniţe în jur, cu tot; [...] că românii se vor retrage, ca de atâtea ori în istorie, în munţi, unde vor mai găsi cârciumi, opinci şi lăutari. A ne occidentaliza însemnează a muri. Vom muri într-un cimitir cu ziduri, solemn; cu turnuri, cu pieţe, cu telefoane. Ca în cetatea visată de Papini (*Gog*), caldarâmul va suna a gol. Vor creşte, la poalele palatelor de zece sau douăzeci de etaje, ierburi. Se vor înmulţi gândacii în sălile de concert. Vor umbla şobolanii pe străzi, goniţi de pisici, pisicile de urşi. Şi cetatea noastră va fi frumuşică şi un pic apocaliptică. Aşa stă frumos şi e modern. Vezi autorii curenţi"[1].

Am reprodus acest lung text pentru că, în sine, ca produs literar, este plin de culoare şi, cum sugerează în final chiar autorul, puţin apocaliptic. Oraşul viitorului, cucerit de stilul modernităţii, este văzut ca un coşmar organizat, geometrizat, fixat inestetic şi inefiecient în calea crivăţului autohton. Cel care peste două decenii va revoluţiona teatrul, este acum, în planul existenţei materiale, conservator, antimodern. Nu-i unicul exemplu, în literatură, de separare a planurilor şi opţiunilor în spaţiul modernităţii. Exemplul la îndemâna tuturor este Arghezi, creatorul modernităţii în literatură. Adversar altminteri al „progresului" în plan social, Eugen Ionescu gândeşte, cel puţin când e vorba de oraşul în care se instalase la 13 sau 14 ani, în acelaşi sens.

Revine, într-un rând (1935), la politică şi cultură, remarcând cu tristeţe faptul că generaţia foarte tânără părăseşte cultura pentru politică. Fenomenul nu-i specific românesc,

[1] „Bucureşti, cetate a viitorului", în *Rampa*, an. XVI, nr. 4714, 30 sept. 1933.

adevărat, dar în Occident el nu periclitează cultura, pentru că este puternică, în timp ce la noi... La noi politica striveşte cultura pentru că este slabă şi anihilează o generaţie şi mai tânără, „aculturală, aspirituală, informă şi animalică [care este deja] exclusiv politică; în Occident acest moment politic însemnează o oboseală a culturii, o odihnă, o oră de gimnastică după lungile ore de matematici sau umanităţi; la noi însă, nu însemnează decât primitivitate pur şi simplu; un semn în plus al aculturalităţii noastre; ceea ce abia se înfiripase se destramă; slaba noastră cultură nu poate rezista valurilor momentului politic, tristă necesitate, care însă trebuie să rămână paralelă, şi nu să copleşească viaţa spiritului şi a culturii".

Idee bună, convingătoare, venită într-un moment în care, într-adevăr, literatura europeană, inclusiv cea românească, se politizează. Eugen Ionescu o discută într-o cronică urmată de o scrisoare despre literatura feminină[1]. Ipoteza lui (când serioasă, când ironică) este că tinerii literaţi („slăbănogi spirituali, falşi contemplativi") s-au îmbulzit în politică şi au lăsat literatura pe seama fetelor. Aşa că le urează cu umorul de rigoare: „Înainte, fetelor! Să faceţi cultură şi bucătărie!"...

Fetele din literatură se simt, bineînţeles, jignite şi una dintre ele, Lucia Demetrius, face imprudenţa să protesteze într-o scrisoare deschisă publicată în *Facla* din 31 mai, tratându-l pe eseistul ironic de *cabotin, jivină, soi rău, isteric, acru, sterp, netrebnic, misogin* etc. Sau cel puţin aşa pretinde el... Citind-o, Eugen Ionescu se supără şi mai tare şi trimite un răspuns în care o face pe tânără scriitoare „mitocancă"... Prilej, totodată, de a mai da o raită prin mahalalele literaturii române şi de a împărţi câteva epitete usturătoare: Arghezi? – „e asmatic şi oboseşte". Ion Barbu? – „nu are dinte şi nu poate să muşte". G.M. Zamfirescu? – „e mardeiaş". Mircea Damian? – „e prea urât" etc. Pentru că „mitocanca" îi recunoscuse, totuşi, talentul de poet, Eugen Ionescu nu acceptă stratagema politeţii şi respinge, în consecinţă, ideea de a avea

[1] „Generaţia fetelor", în *Viaţa literară*, an. X, nr. 2, 20 mai-5 iunie 1935.

talent poetic: „O informez [pe Lucia Demetrius] că poeziile mele, scrise în adolescenţă, sunt slabe, eu sunt un bun critic"[1]... Criticul bun nu-i mulţumit, dar, nici când este lăudat. Polemist aprig, nu vrea să fie tentat de cadourile făcute de aceste tinere Danae literare.

De la fetele din literatură trece, în decembrie 1937, la altă provincie din harta morală-intelectuală a societăţii româneşti (societatea tatălui, să nu pierdem din vedere), provincie vastă şi locuită de o populaţie pe care tânărul critic o detestă cu sinceritate. E vorba de profesorii secundari. Eugen Ionescu le face un portret colectiv infernal. După armată, după „Eleonora" (Lola) – mama vitregă, simbol al răului feminin românesc, după popi şi procurori, denunţaţi toţi în *Scrisoarea din Paris* publicată în 1946 în *Viaţa românească* – profesorimea secundară este categoria care ar reprezenta mai bine (adică mai expresiv) starea jalnică a lumii româneşti. Indignat, oripilat, Eugen Ionescu se repede asupra ei şi-o pictează, cum am zis, în culori negre de iad. Negru pe negru: „breasla ce mai incultă, inertă, inactuală, nepregătită dintre breslele intelectuale o constituie, oricât pare paradoxal, profesorii şi mai ales profesoarele..." Eugen Ionescu fusese şi el profesor, poate era chiar şi în momentul când scrie acest pamflet, cunoaşte, vreau să spun, lumea didactică, vorbeşte în cunoştinţă de cauză. Exagerează, desigur, dar dăscălimea, ca şi popimea, a fost mereu obiect de satiră în literatura română, pe drept sau pe nedrept. O satiră mai blândă (ca în proza lui Anton Holban) sau mai aspră ca în *Momentele* lui I.L. Caragiale...

Eugen Ionescu vine pe linia Caragiale şi face un tablou de spaimă în care se adună toate viciile şi toate incompetenţele omeneşti. Intraţi într-o cancelarie şi veţi vedea „golul substanţial", zice el, mediocritatea de plumb a minţii: „decădere [...] deplină, dar pe deplin meritată"... O decădere (morală, intelectuală, fizică) pe deplin meritată? De unde vine această fatalitate?: „Credeţi că-i veţi auzi discutând

[1] *Facla*, an XV, nr. 302, 2 iunie 1935.

probleme de specialitate, de cultură, de pedagogie sau măcar de politică şcolară? Nicio teamă. Discută despre salarii, despre măgăriile directorului, gradaţie, ani de pensie, chefuri, joc de cărţi, anecdote sau fac poliţia elevilor. Nicio preocupare nu-i agită, nicio frământare intelectuală nu-i stăpâneşte. Fac o figură deplorabilă! Directorii ridică ziduri şi fac administraţie, fără nicio preocupare de a ridica, de a clădi suflete şi rămân din ce în ce mai la fund în inerţia lor spirituală. Celelalte meserii sunt cel puţin vii: un doctor trebuie să fie în curent cu noile descoperiri ştiinţifice ca să nu-l doboare doctorii concurenţi; un inginer trebuie să ştie să facă poduri solide, căci altfel intră în închisoare; un arhitect trebuie să ştie cum se face o casă; un avocat citeşte jurisprudenţe; un ofiţer, sub pericolul de a nu înainta sau de a fi pensionat, trebuie să ştie tehnica şi strategia militară. Numai profesorul, care are covârşitoarea responsabilitate de a educa, de a da carte unor generaţii întregi de tineri, *nu are nevoie să ştie nimic.* E numit într-un post, e inamovibil şi doarme. Doctorii şi avocaţii incapabili mor de foame; ofiţerii sunt daţi afară; numai pe profesori nimeni nu-i dă afară *pentru incapacitate.* Cancelarii întregi am văzut fără niciun profesor cult. Dacă se găseşte câte unul care să ştie ceva, cât de puţin, cât de superficial, care să citească o revistă (profesorii nu citesc reviste), îndată devine un mic as al cancelariei şi i se pun întrebări. [...] În provincie, profesorii au un aspect, fără exagerare, ruşinos. Profesori de română (de română!) m-au întrebat, de pildă: «D-ta te ocupi cu literatura. Ia spune-mi, cine este Arghezi?» Sau: «Scrii? A, eşti *în curent.* Atunci, ia spune-mi, te rog, ca să ştiu şi eu, arta trebuie să fie sau nu morală?»"[1]

Nici în această regiune a spiritului lumea tatălui psihanalitic nu arată deloc bine, după cum se vede. Pamfletarul acceptă că sunt în cancelariile româneşti şi profesori buni, dar aceştia reprezintă excepţia care nu schimbă regula... Ce-ar mai fi de spus? Ce tristeţi mai încovoaie spiritul tânărului aflat în exil, aici, la Gurile Dunării, unde, evident, nimic nu-i

[1] „Profesorii sunt belferi", în *Vremea,* an. X, nr. 516, 5 dec. 1937.

luat în serios, şi unde Eugen Ionescu nu se simte bine?... Nu se simte bine, de altminteri, nicăieri pe pământ. Are sinceritatea să recunoască în scrisoarea trimisă din Paris, în noiembrie 1939[1]. „Oroare am de obişnuinţă, de cotidian, de lumea uzată pe care miracolul nu o înţeapă" – scrie el. Îi place să călătorească, dar călătoria este mai degrabă o fugă de urâtul şi inerţiile cotidianului decât plăcerea de a descoperi ceva nou. Ce urmează este o pagină dintr-o confesiune bizară. Un act de revoltă împotriva obişnuitului, mecanicului, automatismului din viaţă, un manifest existenţialist care proclamă inaderenţa la istorie şi nestatornicia spiritului, fuga continuă de violenţele şi mediocritatea „lumilor ce se fac"... Visează, în consecinţă, o lume şi o civilizaţie veche, purificate. Este brusc îndrăgostit de crepusculi în istorie: „O nevoie nestăpânită de a fugi m-a chinuit de când mă cunosc. Oraşul în care stau, de care sunt înlănţuit mi-a părut cel mai urât, cel mai searbăd din toate. M-a însufleţit, veşnic, nevoia de a călca in picioare toate prieteniile, de a pălmui feţele pe care le-am văzut de prea mulţi ani. Din locurile în care am stat prea mult mă respinge istoria lamentabilului meu «eu», a tribulaţiilor, a goanei, a implorărilor mele la picioarele tuturor păcălelilor; îmi sunt antipatici copiii, pentru că am fost copil eu însumi, mi-s nesuferiţi elevii de liceu, plini de coşuri; şi odioşi îmi sunt studenţii, cheflii sentimentali, înfumuraţi şi mediocri, gălăgioşi şi timizi. Aş iubi însă un oraş, oraşul meu chiar, într-o regăsire târzie, după ani şi ani, când locurile şi trecutul ar fi în aşa fel purificate prin timp de urile, necazurile şi lanţurile prezentului, când în aşa fel m-aş fi îndepărtat de mine însumi, încât tot ce era viu, actual, iminent să nu mai fie decât o neputincioasă nostalgie; o ascuţită părere de rău că *nu se mai poate face nimic*, că totul este definitiv pierdut. Strălucirea aşa de pură a lucrurilor moarte! A lumilor şi civilizaţiilor apuse (sau chiar apunânde), dezbrăcate de toate violenţele, de toată animalitatea, de toată forţa lumilor prezente şi actuale sau, mai ales, de toată primitivitatea,

[1] Reprodusă în *Război cu toată lumea*, II, ed., cit., pp. 211-212.

imbecilitatea agresivă a «lumilor care se nasc». Mândria mea stă în certitudinea că niciodată nu mă voi simţi bine pe pământ şi că niciodată nu mă voi lăsa orbit de «viaţă» şi de actualitatea istorică; că niciodată nu mă voi încadra în istoria care se face, că nu voi fi niciodată un număr în masa amorfă care urcă împinsă ori atrasă de legile mai mult mecanice decât biologice ale unor fluxuri cosmice. Cresc, şi pe urmă descresc: asta fac oceanele şi popoarele de când e lumea şi istoria. Să vorbim de «spiritualitatea» istoriei? Sau să acceptăm istoria cu resemnare şi luciditate? Libertatea mea doar aici stă: în a şti, în a nu participa, în a face chiar ceea ce mi se impune, dar fără a fi păcălit".

Când scrie aceste rânduri dominate de o nelinişte confuză, mai degrabă metafizică, scriitorul se află, repet, la Paris şi descoperă că aici spiritul lui este liber şi că „ruşinoasa condiţie umană se reabilitează într-o oarecare măsură". Aici „orice chelner este deopotrivă de domn cât şi orice ministru", aici „nu se pupă mâna niciunui stăpân"... Referinţele, toate – referinţe negative – sunt la „balcanici" şi la „spiritele roabe, care nu înţeleg şi nu cunosc aceste libertăţi." Cine sunt aceşti balcanici şi aceste spirite roabe, nu mai este necesar să precizăm... Este vorba, desigur, de spiritele roabe, balcanicii din *ţara tatălui* detestat. Acolo se află şi oraşul care i se pare *cel mai urât* şi *mai searbăd* (deşi, ceva mai înainte, i se părea frumos, s-a remarcat, şi nu voia să fie occidentalizat!) şi tot acolo scriitorul se simte înlănţuit, prizonier în [sine] însuşi, „ca legat de lanţuri în celulă"...

Ceea ce sugerează în această epistolă pariziană va fi reluat, cu o rară vehemenţă, în fragmentul de jurnal din 1945 tipărit peste un an în *Viaţa românească*... Aici lucrurile sunt spuse pe nume, divorţul de „ţara tatălui" este total şi definitiv. Am citat şi analizat în altă parte elementele acestui tablou întunecat: *odioşi căpitani, maiori şi colonei, avocatul-javră, popă-ignorant, pântecos, ipocrit, egoist, plutonierul de jandarmi, madam Eleonora – norocoasa curvă care îşi umflă burta cu sarmale şi spune la urmă: „dragă, am mâncat la nemurire"*, poetul Emil Botta care umblă de gât cu un poliţist legionar etc... Astfel se

încheie descrierea „ţării tatălui". Cu această imagine de iad grotesc se desparte Eugen Ionescu de lumea adolescenţei şi tinereţii sale: „am făcut tot posibilul să plec din ţară; orişice s-ar fi întâmplat; să mor, să fiu contaminat, să devin un câine, şi eu; să fiu locuit de diavolul legionarilor"...

Răsfoind jurnalele intime ulterioare, ce constatăm? Că impresia lui Eugène Ionesco despre lumea românească nu se schimbă aproape deloc. În 1947, voia să revină, totuşi, la Bucureşti şi să-şi facă un rost în viaţă. N-a reuşit. A rămas în Franţa şi a avut destinul literar pe care a reuşit să şi-l facă. Trăgând linia, cum putem explica, mă întreb, reflecţiile sale, copleşitor negative, despre lumea românească, începând cu literatura şi terminând cu plutonierii, popii, profesorii secundari şi Eleonorele ei? O motivaţie ar fi aceea, pe care o mărturiseşte în repetate rânduri chiar scriitorul, o motivaţie de natură psihanalitică care se leagă de Eugen N. Ionescu, tatăl indezirabil. Ţara lui „ştii cine sunt eu?" reprezintă tatăl. O identificare care poate justifica o parte din această mitologie neagră, dar nu toate elementele ei. Este apoi sentimentul aproape constant al criticului că este inutil într-o literatură minoră şi că destinul lui literar european este în primejdie dacă rămâne în ea.

Apar, apoi, spre sfârşitul deceniului IV mişcările politice extremiste care dezbină lumea românească. Eugen Ionescu are două, dacă nu mai multe motive de a fi angoasat: 1) este structural un spirit format la şcoala umanismului european; crede în valorile democraţiei şi nu admite violenţa, xenofobia, rasismul şi, în genere, nu crede în nicio ideologie; gândeşte, într-o măsură sesizabilă, în sensul stângii europene, dar nu în chip necondiţionat şi, oricum, nu acceptă să devină un *om al masei*, un *individ pierdut în masă*; consideră că independenţa individului este esenţială şi eseistul apără această idee cu ardoare, cu vehemenţă, cu disperare; această atitudine îl desparte de prietenii de la *Criterion*, îl separă şi de prietenii din tabăra foarte confuză a stângii politice... 2) autonomia spiritului ionescian capătă, în 1939, forme tranşante sub presiunea unei istorii europene pe cale de a exploada; eseistul îşi

radicalizează, politic, atitudinea şi respinge (păcat capital pentru ideologi!) orice formă de revoluţie, de stânga sau de dreapta. Despărţirea, în plan moral şi intelectual, de „generaţionişti" (simpatizanţi ai „revoluţiei naţionale") ia forme, cel puţin acum, dramatice. Eugen Ionescu se simte singur în bazarul Europei ce se scufundă, 3) al treilea element de îngrijorare pentru omul „cam de 30 de ani" este teama, spune Mihail Sebastian în jurnalul intim, că rădăcina evreităţii sale va fi descoperită... O rădăcină de altminteri problematică, aşa cum arată cei care s-au ocupat de această problemă. N-a avut, după câte ştim, de suferit de pe urma ei, dovadă că regimul Antonescu acceptă să-l numească ataşat cultural la Vichy...

Frica este însă un sentiment irepresibil şi, după cum arată Lovinescu în *Agendele* sale, Eugen Ionescu nu poate ieşi din ea... Rebeliunea legionară şi, în genere, violenţele din această perioadă îi vor marca starea de spirit... 4) mai este ceva cu Eugen Ionescu, acum şi totdeauna: este ceea ce Mircea Eliade numeşte „păcatul deznădejdii"... Păcatul care, scrie mitologul, „nu e nicăieri considerat mai grav ca în creştinism"... De este aşa, atunci Eugen Ionescu este un bun creştin, un creştin profund pentru că scrierile sale de tinereţe arată că el a trecut prin toate cercurile deznădejdii. Nimeni nu se vaită în literatura din deceniul al IV-lea mai mult decât el, niciun alt scriitor tânăr nu acuză suferinţe mai mari decât Eugen Ionescu. Suferinţe de natură existenţială şi de natură metafizică... Atât de apăsătoare încât moralistul, cu o mare instabilitate afectivă, trece uşor în cuprinsul aceluiaşi text de la starea de revoltă absolută la mila creştină. Existenţialismul lui ia, uneori, forme paranoice – recunoaşte chiar el. Natura ionesciană, putem spune, este complexă, insuportabil de complexă. E construită din reverii de toate formele şi culorile, toate însoţite de un sentiment puternic de fragilitate, teamă şi angoasă. Chiar *lumina, transcendenţa,* intuiţia universului mic, inefabilul din lumea realului, chiar şi acestea trag după ele o umbră de suspiciune.

Fapt surprinzător: jurnalele intime ale amicilor săi (Arşavir Acterian, Octav Şuluţiu etc.) îl arată pe tânărul

Eugen Ionescu ca pe un boem relaxat, pus pe farse, amator de petreceri bahice prelungi în ţara tatălui. Pare, oricum, a se simţi bine aici. Se îndrăgosteşte, se însoară, ia parte la reuniunile organizate de colegii de generaţie, scrie la gazete, atacă pe marii scriitori fără să i se întâmple ceva, îşi face un nume de critic de temut, în fine, leagă prietenii care se desfac şi se refac... Toate acestea se desfăşoară în lumea românească pe care, am motive să cred, Eugen Ionescu o iubeşte chiar şi atunci când scrie despre ea, ca şi prietenul său, Cioran, fraze imposibile. În decembrie 1989, când vede la televizor ce fac românii la Timişoara şi Bucureşti, declară unui jurnal parizian *că simte a redeveni român*[1]. Nu încetase, în realitate, să fie... Nu spunea el în 1939 că „ura nu este decât a doua faţă a dragostei; e o dragoste întoarsă; o dragoste nerealizată, neprimită, refulată, care se răzbună"?

[1] „Les eveniments me font redevenir roumain", *Le Journal de Dimanche*, le 24 déc. 1989.

XX

Eugen Ionescu într-un proces de calomnie

> „Am fost condamnat pentru pamfletele pe care le-am scris împotriva armatei şi a magistraţilor din ţara lui [a tatălui]. Eram mândru de acest fapt. Ştiu că orice justiţie este injustă şi că orice autoritate este arbitrară..."
>
> (1968)

Înainte de a-şi începe cariera literară în Franţa, „băiatul frământat" mai trece, la 37 de ani, printr-o experienţă dură: procesul pe care i-l intentează în 1946 conducerea armatei române, amintit în capitolele anterioare. Merită să revenim la el pentru că a influenţat hotărârea scriitorului de a nu se mai întoarce în România. Iată, pe scurt, cronologia evenimentelor: în cea de a VII-a „Scrisoare" publicată în *Viaţa românească* (martie 1946), Eugen Ionescu reia însemnări mai vechi (din 19 martie 1945) dintr-un jurnal intim în care atacă naţionalismul, problema „specificului etnic", profesorii inculţi şi răi, modelul „naţionalist" în cultură, popii, instituţiile statului burghez şi, cu precădere, armata română – simbol, după diaristul parizian, al tuturor acestor mizerii. Un pamflet, în fapt, scris de pe poziţii „internaţionaliste", poziţii de stânga, la modă atunci în Europa. Este, în bună măsură, opinia de totdeauna a lui Eugen Ionescu, adversar al statului represiv şi al naţionalismelor de orice fel. Războiul acutizase acest sentiment şi-l determină acum să regândească totul: prieteniile vechi (în speţă relaţiile cu „criterioniştii"), ideologia literaturii din anii '30, atitudinea morală şi politică a

scriitorilor, în fine, instituţiile statului. Un radicalism moral care capătă, la sfârşitul acestei imense tragedii a istoriei, o notă accentuat politică. Eugen Ionescu se gândeşte acum la „societatea ideală" care, după el, va trebui să înlăture preeminenţa statului asupra individului şi, în genere, orice supremaţie politică. O primă idee suspectă în scenariul acestui ideolog ardent: contestarea politicului. Adevăraţii ideologi de stânga (comuniştii care se pregătesc să ia puterea în estul Europei) vor pune accentul, dimpotrivă, pe factorul politic şi vor politiza totul, de la cultură la administraţie. Atipic, puţin anarhic, oricum, independent şi incontrolabil, tânărul (încă tânărul) Eugen Ionescu, eseist negaţionist şi dramaturg revoluţionar încă nerelevat public, crede de cuviinţă că politicul trebuie să se dea umilit la o parte din societatea viitorului şi în locul lui să se instaleze „o modestă bucătărie administrativă"... Cum, prin ce mijloace? Soluţia este, cu adevărat, ionesciană: „ştiu însă foarte bine că, deocamdată, numai prin acţiunea politică revoluţionară se poate înlătura răul politic". Aşadar: o acţiune politică în forţă (o acţiunea revoluţionară) pentru a elimina răul politic şi a instala modesta bucătărie administrativă... Cu alte vorbe: cui pe cui se scoate. În 1939 era de altă părere: orice revoluţie se termină rău, nicio revoluţie (de dreapta sau de stânga) nu-i bună...Acum îşi schimbă ideile: *numai o acţiune revoluţionară poate elimina răul din societate...*

Nu-i suficient. Mai trebuie eliminate şi alte forme ale răului românesc, începând cu otrava naţionalismului. De aici ar porni, după tânărul marxizant din 1945 (se va dovedi că va părăsi peste oarecare vreme aceste convingeri, nu va părăsi însă niciodată atitudinea lui ostilă faţă de ideea de autoritate represivă şi faţă de toate ideologiile – de stânga sau de dreapta – xenofobe, localiste, prea localiste!), rădăcinile răului. Naţionalismul ar fi chiar răul capital. Răul căruia tânărul ideolog îi dă o determinare de clasă: *răul burghez*. Este la acest punct, ştie sau nu ştie, în acord cu alt tânăr din generaţia sa, existenţialistul *enragé* Jean-Paul Sartre care, la începutul epocii postbelice, este o voce ascultată în lumea

intelectuală franceză. Românul Eugen Ionescu, încă nehotărât încotro s-o apuce (în România sau în Franţa), gândeşte, acum, în acelaşi sens cu viitorul său adversar, şi anume că totul trebuie schimbat în lumea burgheză. În primul rând în ţara tatălui său. Ce urmează este un fel de manifest-pamflet care va irita nu numai autorităţile româneşti, dar şi pe publiciştii de la Bucureşti, de dreapta şi de stânga. Un discurs devastator care vizează, înainte de orice, cultura românească: „E absolut necesar – scrie Eugen Ionescu – ca în România să se desfiinţeze, din rădăcini, ideea naţionalistă. România a fost şi este încă bolnavă de naţionalism. Naţionalismul a otrăvit toată cultura şi tot sufletul românesc. E cel mai teribil cancer moral şi nu poate fi extirpat decât prin intervenţia chirurgului. Ca orice cancer însă, el poate să reapară când nu te mai aştepţi, în cine ştie ce altă parte a organismului moral. Şi sub cine ştie ce formă. Din pricina naţionalismului – care e, de fapt, un fel de refulare şi de impotenţă intelectuală –, cultura românească nu a putut pătrunde în lumea valorilor universale şi a rămas o bolnavă cultură locală. Problema «specificului etnic», pentru care s-a vărsat atâta cerneală timp de atâtea zeci de ani, a fost, pentru România, o nenorocire tot aşa de mare ca un cutremur de pământ permanent, ca alianţa militară cu Germania: a paralizat orice avânt, a împiedicat orice deschidere, orice ieşire, orice detaşare, orice libertate, orice viaţă a spiritului. Tineretul românesc, învăţat de profesori hidoşi, înguşti sau răi, adevăraţi satrapi, a fost ros până la măduvă de boala necruţătoare a naţionalismului românesc, care ajunsese, pe plan cultural, să fie o organizare a refuzului şi a disprețului faţă de cele mai nobile înnoiri – era, în realitate, un reflex burghez de apărare împotriva tuturor ideilor sociale înaintate, generoase ce veneau ori puteau veni din străinătate. Nu e de mirare că naţionalismul cultural românesc era infectat de o morală burgheză stupidă şi se vădea a fi o pură emanaţie a ceea ce România a dat mai sordid: armata, poliţia, magistratura, popimea hapsână şi atee. Poetul ţăran Tudor Arghezi, cel mai român dintre poeţii români, era considerat «modernist», «decadent», «neromânesc» de reprezentanţii, în

România, ai spiritului burghez internațional, dar naționalist, pentru că Tudor Arghezi spărgea cadrele limbii și ale expresiei artistice burgheze, ale moralei burgheze, ale autorității burgheze. Literați mediocri, creștini neautentici pentru că burghezii (burghezii și naționaliștii sunt cei mai mari dușmani ai creștinismului, dar l-au neutralizat, făcându-l burghez, încadrându-l cu popii politici) și alți jalnici crainici burtoși au propus, în schimb, și au făcut o literatură românească, artificială și fadă, după modelul literar «naționalist» și «tradiționalist» internațional. Căci adevărul este următorul: nimic nu a fost mai neromânesc, mai netărănesc, decât dulceaga literatură «tradiționalistă». Dacă naționalismul nu este însă românesc (el nu e nimic altceva decât refuz, negație, sterilitate), nu însemnează că nu a invadat și viciat fundamental spiritul românesc, așa după cum o boală gravă străină de organism se înrădăcinează în organism, îi deviază funcțiunile, îl distruge. Desființează, «ideea» națională trebuie înlocuită cu cea de patrie, idee mai bogată, mai caldă, umană, rodnică. Românii trebuie să redevină din naționaliști, patrioți. *Patria însăși ar trebui să nu mai fie țara tatălui, ci țara mamii.* În jurnalul acesta poate trece, de pe planul politic, pe un plan liric. Numai așa putem ajunge la dispariția spiritului politic. În România este urgent necesar să se desființeze radical ofițerimea burgheză, magistratura burgheză, casta diplomatică (ultima e periculoasă nu prin puterea ei, ci prin cretinismul ei), fără a vorbi, se înțelege, de financiarii și industriașii pe care răul politic s-a sprijinit și încă se sprijină. Niciun tip uman nu mi s-a părut, vreodată, a fi mai rușinos pentru umanitate, mai sub-om decât ofițerul român, sau decât un comisar român, sau decât un procuror român. De altfel, ofițerul nu a reprezentat niciodată «virilitatea» neamului, el nefiind, dimpotrivă, decât un fel de mahalagioaică urâtă, nebună, proastă și rea".

Ce-i surprinzător, în acest discurs antinațional este faptul că el repetă, până la saturație, noțiunea de clasă (burgheză), sub toate formele și pentru toate situațiile: „reflex burghez", „burghezii și naționaliștii sunt cei mai mari

duşmani ai creştinismului", apoi „ofiţerimea burgheză", „magistratura burgheză" etc... O terminologie de stânga, o fantasmă (*burghezia*) care începe să bântuie în publicistica românească din această perioadă... Câteva observaţii: Eugen Ionescu pare a-l preţui acum pe Tudor Arghezi („spărgea cadrele limbii şi ale expresiei artistice burgheze") cu un argument, e drept, bizar; nu-i mai contestă modernitatea cum făcuse de atâtea ori şi în forme aşa de violente – în anii '30, nu-l mai considera un poet oficial, un liric iremediabil retoric (gongoric), ci un poet... *decadent*, adică anti-burghez, ceea ce în codul estetic de acum al criticului este o virtute, nu o incompetenţă. Schimbare surprinzătoare. Laudă, totuşi, nesigură. Politologul respinge, apoi, integral „tradiţionalismul" în cultura universală, uitând că tradiţionalismul a dat în literatură mari scriitori, inclusiv în Franţa şi că, în genere, ideologia nu-i un criteriu estetic. Sunt, apoi, burghezii cei mai mari duşmani ai creştinismului, cum zice pamfletarul *carrément* anti-burghez Eugen Ionescu? O curioasă judecată politică asupra religiei la un spirit profund religios cum este Eugen Ionescu. Semn că, atunci când politicul intră în joc, toate criteriile morale, estetice, religioase cad...

În această enormă complicitate naţionalist-burgheză sau burghezo-naţionalistă intră, s-a putut constata, şi armata română, simbol al autorităţii abuzive în ţara lui „ştii cine sunt eu?" Eugen Ionescu îi face un portret insuportabil. Are de plătit, e limpede, poliţe vechi, în primul rând tatălui, eternul duşman. Pamfletul (jurnalul intim) îl vizează înaintea tuturor magistraţilor corupţi şi a ofiţerilor mârlani şi proşti pe el, „l'ogre" în calesoni, omul în serviciul puterii. El întruchipează România naţionalistă pe care vrea s-o desfiinţeze acum fiul. „Patria însăşi ar trebui să nu mai fie ţara tatălui, ci a mamei" – am văzut că scrie diaristul introducând în acest discurs radical de stânga o notă pur subiectivă, o temă foarte personală. Nu-i singura. Ceva mai jos citează în această tipologie a răului românesc pe „norocoasa curvă, madam Eleonora, care, când îşi umfla burta cu sarmale, zicea: *dragă, am mâncat la nemurire;* furase bărbatul unei mame nefericite,

a cărei moarte o are pe suflet, şi avea principii: *toate slugile sunt bolşevice, nu e niciuna mai brează!*". Portretul continuă în aceeaşi notă infernală. Eleonora (Leonora) este o naţionalistă turbată, organizatoarea unui cuib legionar, e întruchiparea vulgarităţii şi, în genere, a răului absolut. Eleonora (Leonora, Lola) este, să nu uităm, numele mamei vitrege, a două soţie a tatălui. Referinţa la ea este transparentă („furase bărbatul unei mame nefericite a cărei moarte o are pe suflet"). O dramă personală pe care Eugen Ionescu o introduce în acest rechizitoriu făcut României naţionaliste, ţara tatălui. O ţară, spune el, „pierdută pentru umanitate". Eleonora, alături de plutonierul de jandarmi şi de magistrat, reprezintă simbolul acestei lumi de care scriitorul vrea să se despartă. Nu înainte însă de a mai reproduce un fragment care sugerează, în avanpremieră, fenomenul rinocerizării prezentat mai târziu într-o piesă celebră. L-am citat o dată, îl reproduc şi acum pentru că este vorba de o scenă esenţială în imaginarul ionescian: „Pe strada mea, într-un noiembrie aspru şi sumbru, cete de legionari, incarnând toată bestialitatea şi întreaga nelimitată prostie a omenirii şi a cosmosului, treceau cântând nu ştiu ce «cântec» (un fel de răget) de fier, cu vorbe de fiere şi fier, scuipând fiere şi fier, figuri de fiare înlănţuite şi înfierate. Când te uitai la figurile lor, care semănau aşa de tare între ele, încât aveai certitudinea că toţi sunt acelaşi chip multiplicat pe care citeai ofiţerime, poliţie, magistratură, Eleonora, burghezie, naţionalism, stupiditate, când te uitai la ei, aveai impresia gravă că România este pierdută pentru umanitate. Pe măsură ce înaintau, noaptea iadului cobora peste străzile oraşului".

Dar să revenim la contenciosul pe care Eugen Ionescu îl are cu oştirea românească. Făcuse la timpul cuvenit stagiul militar şi avea amintiri mai degrabă comice povestite cu umor negru. Acum schimbă tonul şi zice că oştirea românească a jucat rolul unui „Smerdiakov al burgheziei româneşti". După ofiţerii monstruoşi vin, în această mitologie neagră, mizerabilistă, plină de indivizi patibulari, procurorii, avocaţii-javră, popii pântecoşi, ignoranţi şi egoişti, comisarii regali,

„cimpanzeii cuzişti", femeile legionare... Toţi reprezintă în această viziune apocaliptică „spiritualitatea burgheză" pe care o vituperează acum Eugen Ionescu... „Noaptea iadului", zice el, coşmarul din care vrea să scape. Reuşeşte. Când ajunge la graniţa cu Ungaria şi vede steagul maghiar, îi vine să strige: „Trăiască Ungaria" şi să sărute vameşii. Face următoarele previziuni: „România naţionalistă se spulberă. România redevine o patrie; o ţară luminoasă. Tenebrele se risipesc. Lucrul acesta mi-l spune raţiunea. Dar inconştientul mi-e încă plin de coşmaruri; oroarea sfântă de iad şi strigoi nu m-a părăsit încă. Cum să mă întorc în România, când şi astăzi, noaptea, când visez că sunt acolo, urlu în somn; în România legionară, burgheză, naţionalistă am văzut chipul Demonului sadismului şi prostiei încăpăţânate". Ce uită să spună diaristul supărat atât de rău pe România naţionalistă (ţara tatălui odios) este faptul că, salutând Ungaria şi pe vameşii ei, el se îndrepta, în fapt, spre Vichy, ca ataşat de presă al guvernului român asasin sprijinit de plutonieri imbecili şi de Eleonore de o moralitate dubioasă. O mică inadvertanţă semnificativă în logica acestui discurs incendiar.

Să ne întoarcem însă la oştirea românească şi la percepţia pe care o are Eugen Ionescu într-un moment, evident, de criză morală, despre lumea românească şi spiritualitatea ei. Cât de îndreptăţite, ne putem întreba, sunt aceste propoziţii nimicitoare despre România burgheză naţionalistă şi despre ipochimenii care o populează şi, prin imoralitatea şi sălbăticia lor, o compromit în ochii lumii civilizată? Personaje tenebroase, rele, urâte, ultimele scursori ale continentului... Nu-i, totuşi, o întrebare potrivită pentru că este vorba de un pamflet şi, cum se ştie, nu se cere unui pamflet să aibă dreptate, îi cerem doar, când îl citim, să aibă expresivitate... Şi jurnalul intim, devenit jurnal public, pe care îl comentează aici, este elocvent, limbajul lui este de o uluitoare virulenţă, în fine, desenele bat, ca şi alte scrieri ale autorului, spre un fantastic negru. Tot ce spune, în principiu, despre naţionalism în genere este corect, dacă, bineînţeles, înţelegem prin naţionalism ceea ce sugerează autorul: xenofobie, ura bestială

faţă de *celălalt*, prostia, impotenţa intelectuală, rasismul, agresivitatea, localismul primitiv în cultură, adică o sumă a răului, o sinteză a formelor răului capital... Mă întreb, totuşi, dacă România din 1945-1946 întruchipează, în esenţă, această morală primitivă şi dacă întreg spiritul românesc la sfârşitul unui război nimicitor (în care muriseră un milion de români, cu precădere tineri) suferă de această urâtă maladie...

Cert este că Eugen Ionescu se eliberează de vechi obsesii şi completează harta utopiei sale negre cu această provincie bălţaţă, represivă şi vicioasă de la Gurile Dunării (ţara tatălui) în care s-au concentrat fantasmele răului... Citind-o, s-au supărat nu atât oamenii de cultură, cât militarii. Şi, fie vorba între noi, aveau de ce. Imaginea lor în jurnalul ionescian este, repet, apocaliptică. Reacţia a pornit, totuşi, nu din rândurile armatei, ci din *Dreptatea*, organul Partidului Naţional Ţărănesc, condus în 1946 de criticul dramatic Nicolae Carandino. Ziarul publicase în numărul din 16 martie 1946 o caricatură care viza oştirea română (mai exact: divizia „Tudor Vladimirescu" formată pe teritoriul Uniunii Sovietice din prizonieri români) şi, iritată, oştirea a protestat[1]. Pentru a se apăra, redactorii *Dreptăţii* invocă cazul revistei *Viaţa românească* unde tocmai apăruse textul lui Eugen Ionescu semnalat mai sus... De aici a pornit totul. Citatele date de *Dreptatea, Liberalul, Scânteia, Glasul armatei* etc. au sensibilizat opinia publică şi au alertat, numaidecât, autorităţile statului. Intervine şi criteriul politic în acest mic război publicistic. *Viaţa românească* era condusă de Mihail Ralea, ministrul Artei în guvernul Petru Groza, om de stânga, „dat cu comuniştii", cum se spune în limbajul epocii. Lovind în autorul articolului defăimător, *Dreptatea, Liberalul,* jurnale socotite „reacţionare", voiau să lovească, în realitate, în aceşti intelectuali şovăielnici şi poporanişti. Strategii politicianiste.

Victima lor nu este însă ministrul Ralea, ci impavidul, anarhicul diarist Eugen Ionescu care vrea să se lepede

[1] Dosarul acestei polemici a fost publicat de Marta Petreu în *Apostrof*, an. XI, nr.11-12/126-127, 2000, reluat în volumul *Ionescu în ţara tatălui*, „Biblioteca Apostrof", Cluj-Napoca, 2001, pp. 86-124.

de fantomele trecutului... *Dreptatea* din 24 martie cere ministrului de Război să ia măsuri împotriva *Vieţii româneşti* pentru că a publicat „imunda proză" a lui Eugen Ionescu: „în legitimă apărare, iată-ne însă în situaţia de a cere d-lui Vasiliu-Răşcanu să cheme în judecată pe dl. Mihail Ralea, ministrul al Artelor şi coleg al d-sale în cabinet, pentru grave insulte aduse oştirii". Revine peste două zile (*Dreptatea*, nr. 43, 26 martie) cu precizări noi despre autorul care rănise onoarea oştirii române. Manevră – din partea *Dreptăţii* – uşor de decriptat, tactică de diversiune cunoscută. Eugen Ionescu cade în această ambuscadă: „Dar nu ne putem opri să nu menţionăm că aceşti neînfricaţi, astăzi atât de susceptibili când este în joc prestigiul armatei, n-au rostit un singur cuvânt împotriva d-lui Mihai Ralea, ministrul Artelor în actualul cabinet şi director al revistei *Viaţa românească*. În numărul pe martie al acestei reviste a apărut într-adevăr un articol care depăşeşte marginile obrăzniciei curente. Un domn Eugen Ionescu, trimis al regimului Antonescu la Vichy în calitate de consilier cultural, îşi justifică sinecura şi continuitatea în slujbă printr-o serie de trivialităţi scrise şi subscrise la adresa armatei, a magistraturii, a clerului şi în general a tuturor corpurilor constituite" şi, după ce dă câteva citate din articolul apărut în *Viaţa românească*, autorul anonim din *Dreptatea* revine: „Dar dumneavoastră, prea străluciţi conducători de oaste, aveţi o sensibilitate oarecum bizară. Reacţionaţi la o simplă caricatură, la o simplă vagă aluzie dacă a apărut în *Dreptatea* şi rămâneţi de piatră la toate blasfemiile, la toate insultele «fenedelei». De ce? De ce?".

Liberalul (26 martie 1946) ia apărarea caricaturii apărute în *Dreptatea* şi încearcă să orienteze ofensa publică spre *Viaţa românească*, aşa cum am precizat. Scrie în consecinţă: „Nu ştim în ce măsură prestigiul armatei române depinde de apariţia unei caricaturi mai mult sau mai puţin reuşite şi la locul ei, şi cum el poate fi «ştirbit în mod grav» prin inserarea unor asemenea desene. Ştim încă în *Viaţa românească*, revistă de literatură, ştiinţă şi ideologie, «Directori: M. Ralea şi D.I. Suchianu», nr. 6 din martie 1946, au apărut nişte scrisori din

Franţa (fragmente dintr-un jurnal intim) sub semnătura d-lui Eugen Ionescu, în care se pot citi asemenea lucruri suave: «Niciun tip uman nu mi s-a părut vreodată a fi mai ruşinos pentru umanitate, mai sub-om, decât ofiţerul român sau decât un comisar român sau decât un procuror român»" şi, după ce mai citează câteva fraze provocatoare, încheie: „Dacă cineva şi-ar fi permis să afirme aceste stupidităţi injurioase, ar fi stârnit un monstruos scandal public şi militar, iar d. general Vasiliu-Răşcanu şi-ar fi asmuţit subalternii împotriva insultatorului. Aşa însă, apărând într-o revistă de ideologie condusă cu onoare de domnul ministru al Artelor Frumoase, se puteau scrie şi alte blestemăţii şi tot nu s-ar fi supărat onor. condamnaţii de oşti ai României. Întrebăm pe domnul ministru al Informaţiilor Propagandistice dacă aceste «scrisori» fac cumva parte din opera sa de propagandă împotriva fascismului şi reacţiunii globale? Şi întrebăm pe conducătorii Cenzurii dacă nu au nimic de spus în faţa unor asemenea terfeliri a «prestigiului» armatei române. Mai întrebăm pe dl. general Vasiliu-Răşcanu ce măsuri a luat împotriva revistei *Viaţa românească*, cu atât mai mult cu cât *Dreptatea* a fost trimisă în judecată".

Viaţa românească dă o notiţă în *Universul* (27 martie 1946) prin care justifică apariţia articolului „dintr-o eroare de atelier"... Este pomenit şi Tudor Vianu, ambasadorul nostru la Belgrad: „D. Eugen Ionescu a trimis din Paris d-lui Tudor Vianu, profesor universitar şi ambasadorul nostru la Belgrad, două articole. D. Vianu ne-a atras atenţia că unul din ele e inadmisibil ca ton şi injust ca cuprins, ceea ce a fost de altfel şi părerea noastră. De aceea am hotărât să publicăm numai unul. Dintr-o eroare însă de atelier, s-a cules un manuscris în locul celuilalt. Regretăm profund cele întâmplate şi rugăm a considera că Direcţia revistei nu împărtăşeşte cu nimic părerile autorului".

Dreptatea răspunde numaidecât, respingând încercarea de apărare a *Vieţii româneşti*: „D-nii Ralea, Suchianu la care se adaugă în mod intempestiv actualul nostru ministru la Belgrad nu citesc manuscrisele pe care le girează, pentru a

zvârli, când sunt înghesuiţi, răspunderea pe spinarea «atelierelor». Întrebarea principală este însă următoarea: după atâtea zile de la apariţia revistei, cum se poate ca precizarea să nu vadă lumina tiparului decât la repetatele somaţii ale *Dreptăţii?* Nu cumva d. ministru-director şi respectivul comitet de redacţie nădăjduia ca proza d-lui Eugen Ionescu, flatându-le vechi tendinţe anti-militare, n-ar trezi reacţiunea promptă şi energică a cercurilor ostăşeşti? Opinia publică să răspundă la aceste precise întrebări. D-nii miniştri şi d-nii directori apucaţi de guler să se spele pe mâini" (27 martie 1946)... Război politic, război în toată legea. O revistă (cu director care este în acelaşi timp ministrul Artelor) se apără, un ziar „reacţionar" (în opoziţie, se înţelege) atacă pentru a se putea, în fapt, apăra... Scandalul se extinde.

Liberalul (27 martie 1946), ridică tonul şi cere pedepse aspre: „Insulta revoltătoare adusă armatei române prin articolul publicat în *Viaţa românească*, pe al cărei frontispiciu figurează ca directori d-nii Mihail Ralea şi I.D. Suchianu, a provocat o scuză olimpiană din partea acestei publicaţii, care pune în spinarea d-lui Tudor Vianu, în misiune diplomatică la Belgrad, o inadvertenţă de schimbare a manuscrisului. Cu această precizare curajoasă, se poate trece asupra unui fapt atât de grav. Mai întâi se ştie că articolul a trecut prin cenzura oblăduitoare a d-lui Constantinescu-Iaşi, fără ca nimeni să se sesizeze. Apoi revista a fost pusă în vânzare fără ca d-nii directori să fi observat nici atunci articolul incriminat. Domniile lor nu au binevoit să ia cunoştinţă despre gravele şi josnicele insulte, decât după protestul nostru. Scuza pe care o prezintă azi nu poate fi luată în considerare, aşa cum se înfăţişează. Ea trebuie invocată ca apărare în faţa justiţiei, unde Ministerul de Război trebuie să cheme această revistă pentru a da socoteală, aşa cum a făcut cu ziarul *Dreptatea.* Deosebirea însă între revista d-lor Ralea şi Suchianu şi ziarul *Dreptatea* este că prima se află în slujba F.N.D.-ului, iar al doilea nu".

Două publicaţii de stânga, *Aurora* şi *Era nouă*, atacă ziarele „reacţionare" *Dreptatea* şi *Liberalul* (aflăm din *Glasul*

armatei – 28 martie 1946) pe motiv că vor să facă o diversiune: să scoată, adică, din discuţie caricatura jignitoare la adusa diviziei „Tudor Vladimirescu" şi să aducă în prim plan conflictul provocat de articolul din *Viaţa românească*... E limpede, cele două cazuri încep să fie monitorizate politic. „Dreapta" şi „stânga" (probolşevică) se confruntă. *Scânteia* (23 martie 1946) vrea să disocieze părţile şi ia, se înţelege, apărarea ministrului Ralea şi, implicit, a *Vieţii româneşti*, fără a scuza însă „afirmaţiile ticăloase" ale numitului Eugen Ionescu: „Un argument al «*apărării*» lor este cazul regretabil că în revista *Viaţa românească* s-a strecurat, desigur fără ştirea directorului său, d. prof. Ralea, un articol care fără îndoială nu poate stârni decât indignarea şi revolta oricărui om cinstit şi oricărui democrat. Dar osândind aşa cum se cuvin afirmaţiile ticăloase ale lui Eugen Ionescu, nu putem totuşi trece cu vederea că ele exprimă doar josnicele bâiguieli ale unui individ lipsit de conştiinţă, în timp ce caricaturile şi articolele de aceeaşi speţă publicate de oficiosul manist reprezintă vederile unui partid şi sunt încadrate într-o campanie sistematică".

Dreptatea alege ce-i convine din comentariul *Scânteii* („ticăloasele... bâiguieli") şi laudă curajul jurnalului roşu: „Bravo *Scânteia*". În acelaşi număr (29 martie), *Dreptatea* mai respinge o dată scuzele *Vieţii româneşti*, zicând că revista a circulat mai multe zile „fără cel mai mic gest de spontană desolidarizare" (de articolul lui Eugen Ionescu). Slabă scuză, tristă scuză, deci... „Pe cine vor să prostească directorii *Vieţii Româneşti* fugind de răspundere sub ridicolele pretexte pe care le-au invocat? Cât despre guvern, amestecând armata în politica «fenedeului» şi obligând pe marii generali să protesteze contra caricaturilor din gazete, el a scos în relief o deplorabilă situaţie. *Cum oare să fie posibil ca niciun ofiţer superior să nu se alarmeze de cele publicate în revista de ideologie oficială a regimului împotriva ţării şi a oştirii? Ce poziţie morală are astăzi d. ministru Vasiliu-Răşcanu, adversar neînfricat al caricaturilor din* Dreptatea *şi consimţitor prin tăcere la nemaipomenitele insulte girate de d. Ralea? Iată-ne în situaţia de a lua singuri apărarea bravei ofiţerimi române. Nu merita această ofiţerime desconsiderată,*

prost plătită de stat, expusă tuturor deblocărilor şi disponibilizărilor un atât de josnic vot de blam. Faţă de carenţa autorităţii şi faţă de suspecta strecurare a miniştrilor, Dreptatea, *exponent al opiniei publice şi glas autorizat al sufletului naţional, se închină înaintea acelui drapel pe care armata ţării l-a purtat cu prea multă glorie pe câmpurile de bătaie, ca slugoii «intelectuali» să-l mai poată terfeli.* Trăiască Armata Română."

Naţiunea lui G. Călinescu intervine şi ea (29 martie, 31 martie 1946) în favoarea *Vieţii româneşti,* se înţelege, cu articolul nesemnat *O scuză care acuză*: „este o mare diferenţă între o revistă independentă, care nici pe departe nu-i oficios de partid, care face *mea culpa* pentru o vinovăţie involuntară, intermediară între neglijenţă şi nenoroc, şi un organ oficial de partid care *cu intenţie* loveşte în cea mai democratică aripă a noii noastre armate"... *România liberă* (28 martie) luase şi ea, prin Nicolae Bellu, apărarea *Vieţii româneşti,* acuzând *Dreptatea* de diversiune.

Deşi în discuţie este o caricatură, nicio notă de umor în aceste justificări şi acuzaţii ce se succed în presa timpului. Politicul primează. Autorul articolului incriminat (Eugen Ionescu) este prins la mijloc şi nimeni nu îndrăzneşte să-i ia apărarea. De altminteri era şi greu. Cum să aperi un pamflet? Aşa că polemica merge mai departe. *Liberalul* (30 martie) anunţă că armata, în fine, se mişcă, adică protestează. Ziarul este informat că toate unităţile armatei vor cere numaidecât pedepsirea autorului (Eugen Ionescu) şi a revistei (*Viaţa românească*). Este la curent şi cu faptul că *Glasul armatei* va publica un comunicat în această chestiune. Până atunci, *Liberalul* dă un fragment din scrisoarea unui ofiţer român care se încheie în acest chip: „D. Eugen Ionescu vrea să ne facă să roşim gândindu-ne la voi [cei care aţi murit – n.n.] şi la noi cei care am rămas"... Ziarul citat reproduce cu satisfacţie aceste proteste şi ţine să-şi asigure cititorii că „asemenea revărsări de murdărie (adică textul din *Viaţa românească*) aparţin numai unor dezaxaţi"...

Eugen Ionescu a reuşit, se vede limpede, să-şi facă duşmani neînduplecaţi în toate taberele. La 1 aprilie apare în

Glasul armatei comunicatul anunţat de *Liberalul,* comunicat semnat de 40 şefi ai oştirii (generali şi colonei), în frunte cu ministrul de Război, general de corp de armată C. Vasiliu-Răşcanu. Comunicatul condamnă caricatura şi alte „absurde ameninţări" ale ziarului *Dreptatea* şi, totodată, „gravele injurii aduse corpului ofiţeresc prin articolul d-lui Eugen Ionescu"... Articolul ar reprezenta „o condamnabilă încercare de a discredita corpul ofiţeresc şi de a submina disciplina în oştire"... Tot de aici aflăm că ministrul Vasiliu-Răşcanu a făcut cunoscut capilor oştirii române că va cere destituirea lui Eugen Ionescu din funcţia pe care o ocupă în diplomaţia românească şi, totodată, anunţă că Ministerul de Război dă în judecată sau chiar l-a dat pe agresorul moral Eugen Ionescu.

Acţiunea de represiune nu se opreşte aici. *Glasul armatei* începe să publice la începutul lunii aprilie noi proteste împotriva calomniatorilor: mai întâi protestul aviatorilor, marinarilor şi al trupelor terestre (4 aprilie), apoi protestul Marelui Stat-Major, protestul ofiţerilor din unităţi, protestul Comenduirii Pieţei şi alte câteva proteste individuale (8 aprilie); luni, 15 aprilie, apare protestul grănicerilor şi al celorlalte armate, urmat de protestul Diviziei a 3-a Infanterie şi protestul Regimentului 3 Act. Franţa. *Vestea nouă,* organul secţiei militare A.R.U.S., protestează tot aşa cu vehemenţă. Toate cer în chip egal pedepsirea exemplară a lui Eugen Ionescu şi a ziarului *Dreptatea.* Organul Partidului Naţional Ţărănesc se apără în continuare lovind în *Viaţa românească*: Ilie Păunescu cere în numărul din 2 aprilie ca „D. Mihail Ralea [să dea] răspuns în faţa opiniei publice atât pentru mitocăniile la adresa armatei, inserate în publicaţia condusă de d-sa, cât şi pentru faptul că a tolerat în paginile *Vieţii româneşti* proza unui colaboraţionist de frunte". Colaboraţionistul de frunte este, se înţelege, Eugen Ionescu...

Revista *Viaţa românească* se găseşte, într-adevăr, într-o situaţie cât se poate de incomodă pentru că unul dintre directorii ei, Mihail Ralea, este – cum am precizat deja – ministrul Artelor în guvernul Petru Groza. Pentru a mai lămuri o dată lucrurile, revista publică în numărul din

aprilie-mai 1946 la rubrica „Miscellanea" un articol (nesemnat) în care, după ce se disculpă din nou, atacă publicaţia bucureşteană (*Dreptatea*) şi aduce la urmă laude mari armatei şi magistraturii române. Strategie polemică (şi politică) de efect: „Spre profundul nostru regret, şi dintr-o neglijenţă a noastră pe care nici nu încercăm a o justifica, a apărut, în numărul trecut al revistei, un articol, semnat Eugen Ionescu, în care se insultau, pe rând, aproape toate instituţiile ţării: magistratura, armata, poliţia, clerul. Accidentul ne apare cu atât mai penibil, cu cât unul din directorii revistei este el însuşi magistrat şi a fost, ani de-a rândul, profesor la Şcoala Superioară de Război. În această îndoită calitate, el e primul a fi resimţit dureros jignirea adusă de acest scriitor care – e de prisos s-o spunem – a încetat pentru totdeauna de a se mai număra printre colaboratorii revistei. Dar răul nu s-a mărginit aici. În epoca în care apărea articolul sus-pomenit, se angajase un alt diferend, privind, şi acela, onoarea armatei. O seamă de ofiţeri, precum şi ministrul Apărării Naţionale însuşi şi-au exprimat indignarea împotriva unui ziar bucureştean pe care-l acuzau de ofensă la adresa oştirii. Nu este căderea noastră a ne amesteca în această dezbatere, care de altfel a fost deferită instanţelor judecătoreşti. Am fost însă, fără voia noastră, implicaţi în acest conflict. Căci amintitul ziar a încercat a profita de nefericitul nostru accident pentru a crea o diversiune. Acuzat de forurile militare că a insultat armata, acel ziar s-a dedat, timp de o săptămână, la următoarea sadică şi culpabilă farsă. Erijându-se în apărător al armatei, ziarul a reprodus, zi de zi, pasagiile injurioase din articolul lui Eugen Ionescu. Este acesta un vechi procedeu, lipsit de imaginaţie, şi care consistă din a insulta nepedepsit, având aerul că ne mărginim a reproduce opinia altuia. Am cunoscut cândva o doamnă care, subt pretextul de a ghici în cărţi, spunea cunoscutelor ei toate ororile pe care le gândea despre d-nsele, pretinzând că nu face decât să citeze din cartea destinului. Asemenea procedee ieftine au doar această calitate că nu înşală pe nimeni. Şi, într-adevăr, publicul a putut vedea imediat că pasagiile citate, zi de zi, timp de o

săptămână, de acel ziar – mereu aceleaşi pasagii, repetate dinadins zi după zi – nu erau decât o nouă ocazie de a servi publicului fraze injurioase la adresa armatei şi magistraturii. Acel ziar, căruia atitudinile de ironie îi sunt congenital inaccesibile, a crezut, pentru o dată, că se va putea deda la arta subţire de a batjocori având aerul că apără. Dar aţa cu care fusese ţesută această primă – şi sperăm ultimă – tentativă de ironie era o aţă groasă şi vizibilă chiar pentru cei mai naivi dintre cititori. Cât despre noi, la amărăciunea noastră iniţială s-a adăugat o alta, încă şi mai mare, aceea de a fi fost involuntarul prilej al unor asemenea insuportabile îndrăzneli".

Ce putem reţine privitor la biografia personajului nostru (Eugen Ionescu) şi la încurcătura (urâtă) în care a intrat?

1) Pentru a scăpa cu faţa curată, *Viaţa românească* se dispensează rapid de colaborarea lui Eugen Ionescu... Eliminare tactică, desigur. Relaţiile bune cu Mihail Ralea nu sunt însă întrerupte. Cum se va vedea mai departe, Eugen Ionescu trece în anii următori prin mari dificultăţi materiale şi speră ca ministrul Artei să-l ajute... Tot Ralea îl sfătuieşte să nu se întoarcă în ţară...

2) *Viaţa românească* se scuză în câteva rânduri şi, apoi, atacă pe o pagină întreagă *Dreptatea* reacţionară... Procedeu gazetăresc frecvent în polemică: schimbare de subiect.

3) Ca să potolească spiritele, revista elogiază armata română viteză şi omenoasă. Nu este cruţată niciuna dintre figurile retoricii tradiţionale pentru a susţine acest discurs encomiastic. *Viaţa românească* reuşeşte, astfel, să scape de sancţiuni. Secţia I a Curţii Marţiale îl condamnă pe Eugen Ionescu, la 31 mai 1946, la cinci ani de închisoare pentru ofensă aduse armatei şi la încă şase ani pentru insultă adusă naţiunii române, cu cinci ani de interdicţie corecţională. În total 11 ani...

Ce face în acest timp diaristul-defăimător? Nu sunt semne că este la curent cu scandalul pe care l-a provocat. S-a instalat la Paris şi încearcă să-şi găsească o situaţie. N-a rupt relaţiile cu Ministerul de Externe şi speră ca prin prietenii de la Bucureşti (Ralea, Vianu) să fie reintegrat într-un post

diplomatic. Nu exclude nici chiar posibilitatea de a se întoarce la Bucureşti. Când află că a fost condamnat, se arată surprins: „sunt uluit că denunţând acest rău (încă nu mort) care făcuse din România o cazarmă, o închisoare, o casă a prostiei, un iad – zice el într-o scrisoare către Tudor Vianu la 27 iunie 1947 –, sunt «înfierat» de gazetari şi de judecători care se fac astfel, în chip neînţeles, solidari cu brutele de ieri pe care istoria le condamnă şi pe care ei se prefac că le condamnă (de fapt nu mă condamnă decât pe mine)"[1].

Din jurnalul lui Virgil Ierunca aflăm că, de abia în februarie 1949, Eugen Ionescu intră în posesia actului oficial de condamnare[2]. Nu-şi dăduse până atunci seama că, nefiind rezident cu acte în regulă în Franţa, putea să fie extrădat... Intră, evident, în panică. Şi are de ce: perspectiva de a fi trimis cu forţa la Bucureşti pentru a ispăşi pedeapsa de 11 ani nu-i deloc luminoasă. N-a existat însă, după cât se pare, nicio tentativă din partea României de a cere extrădarea scriitorului insurgent de la Paris. Cei care au cercetat arhivele Ministerului de Externe n-au găsit niciun document care să ateste intenţia României de a cere Franţei ca fostul consilier al Ambasadei de la Vichy să fie trimis în ţară pentru a se supune hotărârii Curţii Marţiale... Semn că oficialităţile române – la intervenţia, poate, a ministrului Ralea – au lăsat în chip deliberat ca acest delict de opinie să nu aibă urmări... Sau, angajate într-o luptă politică acerbă, noile autorităţi au ignorat acest caz... În *Présent, passe / Passé, présent,* Eugene Ionesco aminteşte de procesul din 1946, fără multe detalii, punând totul pe seama tatălui, simbol absolut, irecuperabil – să nu uităm – al răului românesc. De aici aflăm (dar cât putem fi de siguri, cunoscând deja ostilitatea viscerală a fiului contra tatălui?!) că avocatul Eugen Ionescu, soţul odioasei Eleonora, i-a trimis vorbă că *n-a făcut bine atacând*

---

[1] *Scrisori către Tudor Vianu*, II, 1936-1949, Editura Minerva, Bucureşti, 1994, ediţie de Maria Alexandrescu Vianu şi Vlad Alexandrescu, note de Vlad Alexandrescu.

[2] *Cf.* André Le Gall, *op. cit.*, p. 241.

armata română pentru că ea este acum armata poporului, n-a făcut bine nici *atacând magistraţii pentru că ei sunt acum magistraţi sociali. „Pe scurt, el îmi reproşa acum că nu sunt bolşevic"*, încheie dramaturgul, găsind o nouă pricină de a se distanţa de tatăl malefic.

André Le Gall are dreptate să se întrebe, comentând aceste însemnări, dacă faptele sunt adevărate sau doar inventate de un fiu care, după 20 de ani de la moartea tatălui, continuă să se răzbune pe el[1]. Nici noi nu putem şti ce-i adevăr şi ce-i ficţiune în această afacere care a marcat destinul lui Eugen Ionescu. Nu putem şti dacă această condamnare aspră pentru un delict de opinie l-a decis să părăsească definitiv ţara tatălui (şi implicit literatura română) şi să facă, în ţara mamei, o carieră strălucită de dramaturg, dar oricum, procesul din 1946 rămâne un punct de reper (deloc confortabil) în biografia lui. Ce-i curios este că fragmentele din jurnal incriminate atacă, cum am semnalat mai înainte, *România burgheză, instituţiile burgheze, spiritualitatea burgheziei* şi tipologia *oficialităţilor lumii burgheze*, totul în limbajul unui scriitor radical de stânga, fără să ocolească retorica pe cale să se impună atunci în publicistica din România, ca şi în Franţa... Surpriza vine de acolo că, datorită prea marii lui libertăţi de spirit şi imaginaţiei lui polemice, Eugen Ionescu reuşeşte să irite pe toţi, pe cominterniştii care se pregătesc să ia integral puterea în România burgheză, dar şi pe reprezentanţii partidelor istorice care apărau instituţiile şi tradiţiile „burgheziei" româneşti... „Victorie", dar, în stil ionescian. În lumea politică niciun act de independenţă nu rămâne nepedepsit.

*

Acum, de judecăm în linişte şi cu obiectivitate articolul care a provocat acest scandal, putem spune că el trebuie citit ca o creaţie scriitoricească, ca un pamflet – cum am zis –, nu

[1] *Op. cit.*, p. 242.

ca un act deliberat politic, un act de denigrare, de insultă a naţiunii române. E drept că autorul contestă de-a valma totul, dar aşa fac, de regulă, pamfletarii... Când au şi, mai ales, când nu au dreptate... Să încheiem acest episod spunând că Eugen Ionescu încearcă să se elibereze, cum singur spune, de o veche fantasmă şi să regleze, astfel, un conflict œdipian care l-a urmărit şi înainte, şi-l va urmări şi după acest incident. *L'ogre* (tatăl) şi Eleonora („norocoasa curvă") intră în această ecuaţie în care se agită demonii naţionalismului, xenofobiei, balcanismului, impostur ii, imoralităţii, pe scurt, demonii răului românesc[1].

[1] Mai sunt câteva informaţii privitoare la acest proces de calomnie. Eugen Ionescu semnalează lui Tudor Vianu într-o scrisoare (28 ianuarie 1947) faptul că „situaţia mea s-a rezolvat – în parte – printr-un decret apărut în *Monitorul* (aşa mi-a telegrafiat d. Rosetti)", dar nu-i mulţumit (nu e „decât o jumătate de măsură")... Marta Petreu a cercetat *Monitorul* din acea perioadă şi n-a aflat niciun decret referitor la inculpatul Eugen Ionescu. Oricum, sensibilităţile vechi au rămas în imaginarul ionescian. Când aceeaşi Marta Petreu reproduce în *Apostrof* articolul incriminant din 1946, înainte ca acesta să fie retipărit de Editura Humanitas în volum (*Război cu toată lumea*), Eugène Ionesco, alertat, iritat, trimite un protest în care scrie: „sans rien renier de ce texte écrit il y a 46 ans, mais se référant à des faits datant des années 30 ne correspondant plus à l'actualité d'une republication dans le contexte actuel de la Roumanie [...] Ce texte, publié tel quel sans aucune présentation, peut faire le jeu de l'une ou l'autre «tendence» s'opossant en Roumanie. Je refuse toute récupération...". Protestul a fost publicat în *Apostrof* (nr. 9, 1991), iar textul din 1945/1946 a apărut, într-adevăr, în volumul *Război cu toată lumea* (Editura Humanitas) fără să deruteze spiritele, partidele, tendinţele din epocă, aşa cum bănuia autorul.

XXI

Ce datorează Eugène Ionesco lui Eugen Ionescu?

„Nu țin să fiu grav și nici nu aș putea de vreme ce fac parte, de bine, de rău, din cultura românească."

(1934)

„Il n'y a pas de littérature roumaine qui m'ait influencé vraiment."

(1966)

Ajunși la sfârșitul acestui studiu, mă întreb: ce a dat Eugen Ionescu literaturii române și, evident, ce a primit dintr-o literatură pe care, dacă ne-am lua după mărturisirile sale, n-o prețuiește în chip special? Ca să nu spun că, prin anii '70, se întreabă dacă ea există cu adevărat! Înainte de a răspunde, să amintim că lui Eugen Ionescu îi place să se contrazică și că el găsește argumente pentru a-și justifica mereu contradicțiile, ezitările, umorile, spaimele. Sintetizând convingerile, contradicțiile, negațiunile sale putem conchide:

1. De foarte tânăr, Eugen Ionescu este împotriva *ideilor primite*, contra conceptelor bine instalate în mentalitatea comună, împotriva opiniilor instituționalizate. El își stabilește o morală care, în privința artei, se bazează pe ideea că nimic nu este dinainte acceptabil și că, în genere, acceptabilul este inacceptabil. După o vreme, ajunge la concluzia că nici această propoziție nu este justă, așa că o răstoarnă și dovedește că, în artă, inacceptabilul din imaginarul colectiv poate fi

acceptat ca sursă pentru creație. Și, odată cu el, pot fi primite toate negativitățile, tot ceea ce opinia publică respinge: incomunicabilul, absurdul, insolitul, bizareria, incongruentul, irealismul, chiar și ilogicul pentru că și el, la fel ca acelea dinainte, face parte din ecuația personalității. Eugen Ionescu nu-i primul care pune în discuție aceste categorii ale gândirii (și ale limbajului), dar este, în mod cert, cel care duce la capăt (și chiar dincolo de capăt) acest proces de relativizare a lucrurilor și încearcă să-l valorifice în tragi-comediile (sau *anti-piesele*) sale și, într-o oarecare măsură, în eseurile sale. Cum să numim această vocație sau această bucurie a spiritului de a lua totul în răspăr, de a contesta *evidența, logicul, realismul, firescul, naturalul, incontestabilul, conoanele*?... Este, oricum, o vocație care are în chip evident două efecte în critica literară: a) denunță locurile comune ale gândirii și pregătește spiritul critic pentru a primi alte experiențe ale creației și b) relativizează conceptele, noțiunile și cultivă ideea că adevărul, în creație, nu există și că, în critica literară, nu există decât adevărul meu.

Primul efect este indiscutabil pozitiv și, într-o literatură amenințată de ideologiile conservatoare, fenomenul este absolut necesar. Să zicem că, procedând așa cum a procedat, Eugen Ionescu a jucat în literatura din epoca sa rolul unui *spirit detonator*. A provocat critica românească să-și apere (și, fatal, să-și nuanțeze) conceptele, să accepte dialogul și, cu timpul, să se împace cu ideea că, în literatură, o negație inteligentă poate fi mai utilă decât o laudă care nu schimbă nimic. Condiția este ca în spatele negației să fie un talent atât de puternic încât cititorul, din pură plăcere intelectuală, să-i ierte talentului provocator, detonator injustițiile, gratuitățile, inconsecvențele. Contestând poezia lui Arghezi, Eugen Ionescu a silit pe criticii din a treia generație post-maioresciană să găsească justificările estetice necesare pentru a apăra un lirism suspectat de retorism sau, cum i-a spus un alt poet, *respins de modul intelectual al Lirei*. Și le-a aflat... Cu alte vorbe, exercițiile de contestare ale lui Eugen Ionescu au decomplexat critica românească și au eliberat-o, într-o oarecare măsură, de un număr de tabu-uri, cum ar fi acela al

adevărului obiectiv sau al judecății definitive în artă... Experiența lui a întărit convingerea că, în critică, nimic nu-i sigur (și, deci, nimic nu-i definitiv formulat când este vorba de opera literară), totu-i discutabil, totu-i de discutat, justificat... Critica literară este, ca și opera literară, o disciplină deschisă.

2) Al doilea aspect (sau, cum am zis, al doilea efect al procesului citat mai înainte) este mai degrabă negativ pentru că obișnuiește pe criticul literar cu ideea că totu-i permis în exercițiul său, chiar și nedreptatea, falsul, minciuna, în fine, gratuitatea absolută... Nu trebuie prea multă filosofie pentru a dovedi unde duce această morală într-o disciplină suspectată, adesea, de a parazita pe seama literaturii. Dacă nu există posibilitatea de a spune adevărul în critica literară, la ce poate servi, atunci, o scriere care se pune în chip deliberat în serviciul neseriozității, inutilității? E limpede că acest scenariu intelectul nu duce la nimic și că, în fapt, nu poate fi luat în serios. Noroc că nici Eugen Ionescu nu-l ia prea multă vreme în serios. Are atâta inteligență încât să-l abandoneze și să spună, s-a putut contasta, că o bună critică literară este o formă de creație și că, în fond, nici gratuitatea nu-i totalmente gratuită în jocurile spiritului...

3) Altă dimensiune a spiritului ionescian: nu-i iubește pe ideologi, are oroare de spiritele totalitare, este totdeauna suspicios față de spiritele profetice, pentru el tipul cel mai detestabil în cultură este *apostolul* (cu referință la acțiunea lui Nicolae Iorga – o trimitere, de altfel, discutabilă pentru că nu tot ceea ce a susținut istoricul în domeniul culturii este greșit), dar tipul ca atare de apostol ideologic, mai ales când e vorba de ideologiile totalitare, este de reținut în această galerie a utopiilor negre... Eugen Ionescu ridiculizează, apoi, ori de câte ori are prilejul, *spiritul dogmatic, omul de sistem* întruchipat în imaginația lui critică de *criticul Berembest*, omul care deține și operează cu arma numită „știința literaturii". Aluzia este, desigur, la profesorul lui de la Universitatea din București, M. Dragomirescu, autorul unui studiu despre *știința literaturii*, deseori ironizat de E. Lovinescu și, în genere, de criticii impresioniști. Adevărul este că, în această fantasmă,

intră doi oameni diferiți: a) omul de sistem, identificat cu spiritul dogmatic, incapabil să vadă nuanțele, respins în filosofie de la Nietzsche încoace, inclusiv de colegul de generație al lui Eugen Ionescu, românul Cioran și b) teoreticianul literaturii care, în linia Proust – Valéry, a încercat să depisteze modul de funcționare a mecanismului literaturii. Mihail Dragomirescu a făcut lucrul acesta, mai întâi în 1893, într-un studiu despre Eminescu. O prioritate intelectuală ce nu merită a fi luată în râs. Ironia lui Eugen Ionescu are justificare doar în primul caz. Spiritul dogmatic în literatură ajunge, într-adevăr, la absurdități, măsoară operele artistice cu rigla și compasul. Opera de artă este, înainte de orice, un unicat, o sumă de nuanțe, o sinteză a inefabilelor... Criticul Berembest, când iese din spațiul teoriei, trebuie să aibă și alte calități pentru a putea surprinde originalitatea, nu numai modul de funcționare a operei...

Când spiritul dogmatic se asociază cu dogmatismul ideologic, ostilitatea lui Eugen Ionescu devine radicală. Respinge, în toate fazele evoluției sale, pe ideologul fanatic, după cum respinge, sub toate ipostazele, *literatura angajată*. În anii '30 exemplele vin din tabăra criterionistă. Astfel am putea explica lipsa lui de simpatie față de Noica, printre puținii oameni de sistem dintr-o generație care, de regulă, respinge orice sistem în filosofie. Eugen Ionescu intuiește în autorul lui *Mathesis* un spirit dogmatic (geometric) dublat de un spirit ardent profetic. Și pentru ca portretul să fie cât mai sugestiv, portretistul pune pe paletă și culorile unei ipocrizii de tip ecleziastic. Portret reușit, în sine, judecată, totuși, nedreaptă. Noica este un veritabil creator...

Rămâne intuiția exactă a scriitorului angajat și a literaturii angajate, ilustrată, după Eugen Ionescu, de servitorul istoriei, Jean-Paul Sartre și, în teatru, de Brecht și de brechtienii pe care dramaturgul francez nu ezită să-i numească „teroriștii literaturii". În eseistica românească a lui Eugen Ionescu, această tipologie este încă într-o fază vag diferențiată: începe cu imaginea *omului retoric*, scriitorul oficializat (Hugo, Arghezi), continuă cu ideologii și *apostolii* tradiționalismului

(sămănătoriştii), apoi cu profeţii noii generaţii şi se încheie cu *criticii de şcoală* – cu lumea lui Berembest... Eugen Ionescu se întâlneşte, aici, cu E. Lovinescu, Şerban Cioculescu, G. Călinescu şi ceilalţi critici raţionalişti din epocă. Ei privesc cu neîncredere, nu totdeauna în mod justificat, experienţele din sfera *filosofiei neliniştii*...

4) Fără să facă critică literară cu o mare convingere în utilitatea ei, Eugen Ionescu a reuşit, atât cât a scris, să impună un stil în critica românească. O scriitură, mai întâi, simplă, directă, plină de oralităţi şi jocuri de cuvinte. Un limbaj din care au fost izgonite metaforele de lux şi toate vanităţile literare ale criticului, mai puţin vanitatea de a avea totdeauna dreptate. Eugen Ionescu nu vrea să fie, în critică, un artist, stilul lui este normal prozaic, fraza suprimă solemnităţile şi nu abuzează niciodată de concepte. Dacă există o frumuseţe în acest discurs este frumuseţea exactităţii limbajului, cum am precizat deja. Mai este ceva cu acest discurs critic tineresc, neconvenţional, subiectiv, autobiografic: nu urmează nicio regulă, este totdeauna imprevizibil, trece uşor de la nota ludică la nota gravă, anxioasă, metafizică. Am semnalat în mai multe rânduri această flexibilitate a scriiturii şi acest caracter fragmentar al discursului ionescian.

Critica lui, s-a spus de atâtea ori (pe drept cuvânt), este un jurnal public, cronica unei subiectivităţi care nu se ascunde, nu se ocultează în text. Dimpotrivă, se manifestă pe măsură ce expune un subiect oarecare, se povesteşte în timp ce vorbeşte despre *Altul* (o operă, un autor, o temă oarecare). De aici decurge structura fluctuantă a discursului: un discurs în care, în orice moment, poate interveni *vocea autorului* şi, odată cu ea, *tema autorului* care, de regulă, are puţin de-a face cu opera pe care criticul ar trebui s-o analizeze. Să ne amintim de capitolul dedicat lui Ion Barbu în *Nu*. Înainte de a comenta poezia, Eugen Ionescu scrie pre-istoria acestui articol şi, după ce o încheie, îşi dă seama că s-a plictisit, aşa că abandonează analiza poeziei.

5) În calitate de critic literar, Eugen Ionescu n-a descoperit prea multe nume noi în literatura română (Holban,

Blecher). S-a impus, în schimb, pe sine, făcându-şi reputaţia de critic distructiv. Critica lui are valoare în sine, ca proză de idei, ca expresia unei imaginaţii remarcabile, în fine, ca exerciţiu de admiraţie (mai rar) şi exerciţiu de negaţie (mai tot timpul). O naraţiune care are ca pretext o carte, un autor, o opinie acceptată de *Ceilalţi* şi respinsă de acest autor alergic. Câteva calităţi indiscutabile în aceste naraţiuni, fantezii, fragmente de jurnal interior şi jurnal public: *epicismul interior*, recomandat de Eugen Ionescu însuşi jurnalului intim (un „epicism" care dă mobilitate comentariului şi pregăteşte surpriza de la urmă: abandonarea articolului sau schimbarea judecăţii de valoare anunţate etc.), talentul polemic remarcabil al unui autor tânăr care atacă numele mari ale literaturii şi nu se sperie de nicio reputaţie consolidată în lumea literelor, în fine, *mobilitatea intelectuală* a eseistului. Altfel spus: capacitatea de a trece, chiar în cuprinsul aceluiaşi articol, de la ironia jucăuşă la reflecţia metafizică. Această alternanţă dă o anumită culoare şi un anumit ritm nervos discursului critic plin de numeroase divagaţii. El este jurnalul unui spirit care nu-şi găseşte locul nici printre moderniştii, nici printre tradiţionaliştii epocii.

6) Merită să nuanţăm această poziţie incomodă a criticului care are totdeauna ceva de obiectat şi, dacă are, nu este acceptat în niciun compartiment al literaturii. Sau, mai degrabă, nu vrea criticul să intre pentru că nu vrea să-şi amaneteze spiritul. Observând reacţiile sale ideologice şi literare, constatăm că Eugen Ionescu nu-i un fanatic al avangardei, deşi contestă mai toate stilurile literare consolidate, nu-i niciun „generaţionist" (criterionist) incondiţionat, iar mai târziu se detaşează totalmente de „năism" şi de implicaţiile lui ideologice. Respinge, de asemenea, tradiţionalismul şi nu are prea multă simpatie nici pentru modernismul lui Lovinescu, nici pentru *Clasicismul* lui G. Călinescu... Cu atâtea refuzuri, e greu de fixat într-o familie de spirite acest tânăr autor nemulţumit, în plus, de statutul (marginal, provincial) al literaturii în care scrie. Arta lui poetică este construită din negaţii. O *poetică a refuzurilor*, în sensul pe care îl dă Jean Paulhan acestei formule.

Locul lui Eugen Ionescu ar fi trebuit să fie, în aceste condiţii, printre avangardiştii epocii. Nu este pentru că nu abdică de la principiile estetice. Contestaţia lui se desfăşoară în interiorul esteticii. În 1959, într-o conferinţă ţinută la Helsinki (*Discours sur l'avangarde*[1]), defineşte avangarda *în termeni de opoziţie şi de ruptură* faţă de spiritul timpului său: „în timp ce cei mai mulţi dintre scriitori, artişti, gânditori îşi imaginează că sunt cu timpul lor, autorul rebel are conştiinţa de a fi contra timpului său". Îl putem regăsi pe tânărul Eugen Ionescu în această definiţie. El este, în eseurile şi confesiunile din anii '30, rebelul ireductibil din interiorul cetăţii literare. Îi place să fie şi este, cu adevărat, un om revoltat faţă de toate condiţiile sale socio-literare. Nu acceptă, s-a putut constata, nimic şi nu se acceptă, în primul rând, pe sine în această postură. Avangarda lui se situează contra avangardei, este un act pur de revoltă...

Eugen Ionescu este, desigur, de partea tinerilor poeţi şi, într-un rând (*Facla*, 3 iulie 1935), denunţă „urâta faptă" a Fundaţiilor Regale care, la instigarea „ignobilului Adrian Maniu", tipăreşte cu zgârcenie şi în condiţii grafice execrabile pe tinerii poeţi, în timp ce bătrânii scriitori se răsfaţă în ediţii de lux. Fapt, încă o dată, scandalos, discriminare de neacceptat. Eseistul propune, pur şi simplu, *huiduirea* celor care, în frunte cu Al. Rosetti, tipăresc „toate stârvurile de nenumit, de nemirosit, de neprivit – care infectează, din cele mai multe balcoane, literatura şi cultura românească – etalându-le pe pagini multe, în lux de hârtie, de alb, de decor, şi abia se îndură să tipărească cu rea-voinţă valorile noi, tinereţea poeziei, în îmbrăcămintea cea mai solidă. Zgârcenia cu care intrigantul şi falsul senior înghesuie versurile tinerilor poeţi în fituici şi broşurele întru totul neprezentabile nu este egalată decât de luxura, de cantitatea imensă de câmpuri albe – gol al cărţilor, gol al minţilor – pe care stârpiciunea blegilor, moşnegilor, nu le poate lăsa decât nedefrişate".

[1] Reluată în *Notes et contre-notes*, Éditions Gallimard, 1966.

Tablou incendiar, vehemenţă care aminteşte de manifestele suprarealiştilor de la *Unu*, aceia care cereau deparazitarea creierelor şi arderea bibliotecilor... Eugen Ionescu nu arată însă simpatie pentru mişcarea de la *Unu*, dimpotrivă, îi suspectează pe scriitorii grupaţi în jurul acestei reviste de „farsă", de „simularea unei atât de autentice viziuni suprarealiste", de tehnică ieftină... şi-i numeşte, în cele din urmă, „falşi trăsniţi, cele mai detestabile specimene". Le opune pe Urmuz pe care, mai târziu, îl va traduce în franceză, socotindu-l un precursor autentic al suprarealismului. Îi plac Vinea şi Tristan Tzara, întemeietorii reali (nu Arghezi şi Ion Barbu), zice el, ai tehnicii poetice moderne în literatura română, alături de Urmuz. În timp ce Arghezi scria poeme retorice, Vinea publica „minunatele *Scripturi*", iar Tzara dădea o poezie „atât de lapidară, de modernă, de intensă, de eliptică, neegalată decât tot de Tzara" (*Facla*, 25 august 1935). Dintre suprarealişti, o notă relativ bună primeşte şi Ilarie Voronca, inteligent, talentat creator de imagini („principiul poetic originar care, împreună cu un dinamism de o rară violenţă interioară şi această forţă, zvâcnire este impulsul acestor imagini tufoase şi dinamice..."), suspectat totuşi de o exagerată vervă, de o sonoritate abundentă, de „un oarecare pantagruelism al imaginilor". Formula din urmă este inspirată. Eugen Ionescu nu renunţă aici, după cum se vede, la criteriile sale estetice „vechi" de a judeca poezia. Vrea armonia versurilor, vrea o domolire a freneziei imagistice, vrea ca *duhul pur* al poeziei să nu se rătăcească în labirintul imaginilor. Toate acestea ţin de o poetică, dacă nu clasică, tradiţionalistă, cel puţin stabilizatoare, controlată de spiritul de ordine, nu de impulsurile prolixităţii. Din sfera literaturii de avangardă, Eugen Ionescu mai reţine un nume şi o operă: Marcel Blecher şi cartea lui, *Întâmplări din irealitatea imediată*. O numeşte „o carte excelentă, extraordinară, depăşind cu mult tot ceea ce s-a scris în ultimii ani de literatură românească", o capodoperă. Lui Eugen Ionescu nu-i place, în schimb, *Inimi cicatrizate* („atmosfera cărţii, nepersonală, fără spaţiu, fără aer").

Ce putem conchide? Criticul literar Eugen Ionescu priveşte procesul de înnoire în literatură de pe poziţiile unei critici estetice care pune în discuţie mai toate normele literaturii, dar nu cere, niciodată, interzicerea lor. Mai târziu îşi reformulează ideea şi admite că modernitatea cea mai pregnantă asociază (cazul Brâncuşi) arhetipurile artei tradiţionale. El însuşi, ca dramaturg, reprezintă un caz special în avangarda europeană din a doua jumătate a secolului XX: promovează şi, în cele din urmă, fundamentează *anti-teatrul*, tulburând toate convenţiile genului, valorificând aporiile gândirii, negativităţile fiinţei, ambiguităţile limbajului, pe scurt, comicul şi tragicul existenţei comune sau, pentru a-i prelua formula, *absurdul fantastic* din banalitatea vieţii.

7) Acceptând ideea că o creaţie artistică este prin noutatea ei agresivă („spontan agresivă"), Eugen Ionescu propune o alianţă surprinzătoare cu tradiţia, pe deasupra claselor, ideologiilor, tradiţionalismelor. O sinteză în care noul în artă fuzionează cu ceea ce este vechi şi esenţial, o sinteză dintre real şi imaginar, particular şi universal. O idee, trebuie să recunoaştem, curioasă la un spirit care refuză de regulă totul: „L'auteur nouveau est celui qui contradictoirement tâche de rejoindre ce qui est le plus ancien: langage et thème nouveaux, dans une composition dramatique qui se veut plus nette, plus dépouillée, plus purement théâtrale; *refus du traditionalisme pour retrouver la tradition; synthèse* de la connaissance et de l'invention, du réel et de l'imaginaire, du particulier et de l'universel ou, comme on le dit aujourd'hui, de l'individuel et du collectif; expression, par-delà les classes, de ce qui les transcende. En exprimant mes obsessions fondamentales, j'exprime ma plus profonde humanité, je rejoins tout le monde spontanément au-delà de toutes les barrières de castes et psychologies diverses. J'exprime ma solitude et je rejoins toutes les solitudes; ma joie d'exister ou mon étonnement d'être sont ceux de tout le monde même si, pour le moment, tout le monde refuse de s'y reconnaître"[1].

[1] Ibidem, p. 87.

Aceste reflecţii sunt, repet, din 1959, după ce Eugène Ionesco începuse să fie un dramaturg de succes... Cam tot atunci îi face lui Brâncuşi un „portret anecdotic" în care arta sculptorului este definită în termenii sintezei de mai sus: „Bien surprenantes, incroyables, ces synthèses: folklore sans pittoresque, réalité antiréaliste; figures au-delà du figuratif; science et mystère; dynamisme dans la pétrification; idée devenue concrète, faite matière, essence visible; intuition originale, par-delà la culture, l'académie, les musées." Reţinem ideea acestei surprinzătoare noutăţi: o artă pe deasupra stilurilor, curentelor de gândire, timpului, academiilor, tradiţionalismelor şi modernismelor; un creator care cultivă arhetipurile şi face din ele expresia celei mai provocatoare modernităţi; în fine, un spirit în avangardă care provoacă mereu avangardele ajunse la putere... Eugène Ionesco este, la acest punct al înţelegerii artei, foarte aproape de clasicizantul Paul Valéry. El imaginează, în fond, o sinteză a arhetipurilor, pe scurt: o modernitate care provoacă sistematic principiile modernităţii pentru a le sili să nu îmbătrânească...

8) Regăsim o parte din aceste idei într-o formă fragmentară în reflecţiile făcute în anii '30 în limba română... Eugen Ionescu este, aici, duşmanul incoruptibil din interiorul literaturii... Acceptă vreun model? Greu de răspuns. Mai târziu, când începe să scrie teatru, vedem că un model poate fi I.L. Caragiale. S-a scris relativ mult în critica românească în legătură cu această filiaţie literară. În *Notes et contre-notes*, Eugen Ionescu face înaintaşului său un portret favorabil, numindu-l „probablement, le plus grand des auteurs dramatiques inconnus"..., un autor, în fine, care a revoluţionat prin piesele sale teatrul românesc, dar, atenţie! – „facile a révolutionner puisqu'il n'existait pour ainsi dire pas". O propoziţie în stilul ironic al lui I.L. Caragiale, o laudă întoarsă spre o negaţie absolută. Eugène Ionesco urcă, putem spune, pe scenă cu armele înaintaşului... Sunt şi alte semne că, în destinul lui I.L. Caragiale (dezgustul faţă de societatea românească, violenţa cu care o atacă, talentul şi umorul, exilul la Berlin, refuzul de a se întoarce la Bucureşti pentru a

fi sărbătorit), dramaturgul francez citeşte propriul destin. O altă originalitate a literaturii lui I.L. Caragiale, în fapt, principala originalitate, după Eugène Ionesco: „toate personajele sale sunt nişte imbecili". Politicieni, negustori, jurnalişti, toţi sunt cretini în această literatură comică, zice Eugène Ionesco: „ils sont les plus bas de la littérature universelle"... Lipsa sentimentului de culpabilitate la aceşti indivizi care fac fel de fel de potlogării, amestecul de politeţe şi meschinărie multiplele complicităţi morale, toate fac ca această literatură să capete o notă „absurd fantastică" – încheie comentatorul francez.

O observaţie pe care trebuie s-o reţinem pentru că, am impresia, acesta este punctul de contact dintre teatrul lui I.L. Caragiale şi teatrul ionescian. Nota de *absurd fantastic* există şi în lumea pe care o înfăţişează autorul *Cântăreţii chelă*. Discuţia dintre Dl. Smith şi D-na Smith imită, repetă conversaţia dintre Conu Leonida şi consoarta sa, Efimiţa. Deosebirea este că Eugen Ionescu pune accentul pe ilogica limbajului şi scoate efecte comice din alăturarea absurdă a noţiunilor. Discursul său este un lung oximoron, o înşiruire de nonsensuri, în fine, un discurs de discursuri paralele care nu se întâlnesc decât într-o logică a absurdului. O lume în care totul este posibil şi nimic nu are sens. Omul ionescian trăieşte în acest univers al derizoriului fără a avea conştiinţa anormalului, ilogicului, absurdului existenţei sale. Cum zice autorul într-un loc: „la logique se révèle dans l'illogisme de l'absurde dont [l'humour] a pris conscience".

9) În privinţa comicului care, după Eugen Ionescu, este expresia insolitului din existenţa cotidiană („le comique c'est de l'insolite pur"), este de observat că el trăieşte nu în vecinătatea, ci în inima tragicului într-o combinaţie greu de definit. O insesizabilă deplasare de accent, şi comicul ne introduce în spaţiul tragicului, o accelerare a ritmurilor, şi obiectele devin ameninţătoare pentru omul ionescian. La Caragiale, comicul are o mai mare notă de stabilitate pentru că lumea în care el acţionează este mai bine compartimentată şi are ritmuri mai lente de mişcare.

10) Revin la întrebarea de început: ce-a primit şi ce-a dat Eugen Ionescu literaturii române?! Formaţia lui intelectuală şi artistică este, oricum, preponderent românească. Există un „spirit românesc" bine marcat în eseistica lui şi chiar în modul său de-a fi. Chiar gustul negaţiei vine pe o tradiţie românească. Chiar crizele lui de disperare, metafizica lui, trecerile imprevizibile de la tachinerie la angoasă, de la jocurile spiritului la filosofia morţii sunt, toate, într-o tradiţie care, pornind de la Eminescu, străbate toată marea poezie românească... Ce-a lăsat Eugen Ionescu culturii din care voia să evadeze în momentele sale de disperare? A lăsat o eseistică excepţională care, după aproape o jumătate de secol, a început să dea roade în spiritul noilor generaţii. A lăsat un mod neconvenţional de a trata literatura, a „desolemnizat" critica românească şi, cum am precizat în mai multe rânduri, a introdus fără complexe discursul autorului în discursul criticului. În fine, Eugen Ionescu a creat prima *anti-piesă* (în varianta teatrului absurdului) în limba română: *Englezeşte fără profesor*. Este începutul unei mari cariere europene şi a unei şcoli în teatrul universal.

ANEXĂ

10 nov. 2006

Jurnalul criticului care-şi caută autorul

1. Un spirit în avangarda literaturii care consideră că nicio revoluţie socială nu-i legitimă. Paradoxurile creatorului „anti-piesei"

Am început acest eseu cu o confesiune: *Un autor care fuge de criticul său.* Mă gândesc să-l închei în acelaşi fel: publicând fragmente din jurnalul criticului care, timp de mai bine de 30 de ani, l-a urmărit pe scriitor ca Javert pe Jean Valjean. Analogia nu-i bună, nu mă înnobilează şi nu căftăneşte – vorba lui Ion Barbu – nici pe autorul meu; are însă meritul de a sugera ceea ce se poate numi o pasiune literară. Notez această sintagmă şi mă opresc. Ar trebui să renunţ la ea, ce înseamnă pentru un critic literar nevoit să scrie în fiecare zi despre autori diferiţi, cât se poate de diferiţi, ce poate să însemne, zic, o pasiune literară? Formula nu mai este, oricum, de actualitate. O folosesc totuşi, pentru că într-un secol cinic şi într-un început de secol sceptic, cât se poate de sceptic, observ că sunt, totuşi, teme şi autori care vin şi revin în ceea ce scriu. De cele mai multe ori fără să vreau. Eugen Ionescu este un scriitor care mi-a ieşit mereu în cale. La propriu, când l-am văzut prima oară, în primăvara anului 1971, pe Bd. Saint-Germain, şi la figurat prin cărţile, piesele şi interviurile sale. Răsfoind jurnalul meu intim şi articolele pe care le-am scris, din 1970 până azi, dau mereu peste numele lui Eugen Ionescu. Mai întâi în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii,* apoi în mai toate cărţile mele de critică.

Când a fost vorba de exilul şi de întoarcerea autorului, Eugène Ionesco mi-a oferit un bun argument prin reflecţiile şi prin literatura lui confesivă. Când a venit vorba de subiectivitatea şi obiectivitatea criticii literare, tânărul Eugen Ionescu mi-a dat, iarăşi, un argument puternic prin *Nu* ş.a.m.d...

L-am întâlnit în mai multe rânduri, prima oară, cum am precizat mai înainte, în timp ce eram lector la Paris – IV Sorbonne (1970-1973), ultima oară în decembrie 1986. În jurnalul citat, i-am rezervat un număr important de pagini, în caietele pe care nu le-am publicat încă mi-am notat impresiile ori de câte ori l-am întâlnit sau l-am citit. Dramaturgul are totdeauna ceva de spus şi, de regulă, ceea ce spune contravine ideilor acceptate de toată lumea. Este mereu împotriva curentului general, cum încerc să dovedesc şi în studiul de faţă. Este împotrivă chiar şi atunci când ar trebui să fie cu o idee sau cu o atitudine de partea celor care par a avea dreptate. Mă gândesc, de pildă, la poziţia lui faţă de tinerii contestatari din 1968. E momentul când toată inteligheţia pariziană se îmbracă în blugi şi merge la Sorbona pentru a susţine pe studenţii insurgenţi. Jean-Paul Sartre cere cuvântul şi, când i se dă, un student îi strigă: „fii scurt, Sartre". Cu alte vorbe: *spune repede ce ai de spus, nu avem timp să te ascultăm şi, de altfel, ştim ce vrei să spui, ne plictiseşti...* Marele Sartre înghite umilinţa, nu renunţă, vorbeşte, e de partea revoluţiei care vrea să aneantizeze lumea veche...

Fervoarea revoluţionară nu-l prinde însă pe veşnicul insurgent din Bd. Montparnasse... Când i se cere părerea despre ce se întâmplă în mai '68, Eugène Ionesco răspunde cu o propoziţie de-a dreptul scandaloasă: *revoluţia tinerilor nu-i legitimă, nicio revoluţie nu-i, de altfel, legitimă.* Să spui aşa ceva în mai 1968 este un mare risc. Ionesco şi-l asumă. Nu mai are 20 de ani, este un scriitor cunoscut, piesele lui sunt jucate pretutindeni în lume, este un simbol al avangardei în teatru, numele lui indică un stil de a gândi şi a face literatură. Stilul este, de la început, împotriva tuturor convenţiilor. Cum se împacă *anti-piesele* sale cu ostilitatea lui faţă de revoluţia tinerilor şi, în genere, faţă de spiritul inteligheţiei, din

Saint-Germain? Adversarii săi nu găsesc nicio justificare, îl bănuie de conformism şi-l contestă. Justificarea există, totuşi: Eugène Ionesco este contra oricărei forme de despotism, inclusiv împotriva despotismului care vrea să suprime despotismelele deja instalate. Cine vrea să afle argumente mai precise să citească *Macbett*, parafraza lui după Shakespeare. Un discurs împotriva puterii care se pregăteşte să ia puterea, un discurs despre despotismul tânăr, fremătător, contra despotismului bătrân, diminuat de propriile complexe şi habitudini. Aşa şi cu manifestările contestatarilor din anii '60: denunţând despotismul, studenţii voiau, spune Ionesco, să introducă altă formă de despotism. Şi, apoi, aceşti revoluţionari de salon, aceşti intelectuali *maoişti, ghevarişti, situaţionişti* de felul lui Sollers sau Ricardou care terorizează colocviile, seminariile... Pe ei îi vizează în primul rând Eugène Ionesco. Nu-i plac, în chip hotărât, cum nu-i place Sartre – „avocatul tiranilor", servitorul istoriei...

*

Cât de convingătoare sunt aceste justificări rămâne de văzut. Sigur este că Eugène Ionesco este un personaj de neconfundat în secolul XX pe care l-a marcat, de altfel, prin teatrul său... Am încercat în studiul de faţă să-i fac un portret, recitind opera în limba română: portretul artistului la tinereţe, cum se spune adesea. Când am ajuns la Paris (în toamna anului 1970), am fost avertizat că Eugène Ionesco este un om dificil şi primeşte greu pe „români". Acelaşi lucru îl aflasem şi despre Cioran şi, ulterior, mi-am dat seama că era o legendă. Filosoful de pe Rue d' Odéon se plângea, într-adevăr, în scrisorile către prieteni de migraţia compatrioţilor săi, dar, dacă le accepta vizita, era, nu zic curtenitor, dar amabil şi, ceea ce m-a surprins enorm, era un spirit deschis, interesat de mărunta istorie. Dar Eugène Ionesco? Când l-am cunoscut, m-au surprins, înainte de orice, bunătatea, politeţea, simpatia ce le arăta, în fond, unui tânăr necunoscut. L-am revăzut în mai multe rânduri, şi atitudinea omului care-l negase cu

atâta virulenţă pe cel mai mare poet al secolului XX (Arghezi) era aceeaşi: un om prietenos, atent la ce-i spui, dornic să comunice, interesat de vechii lui prieteni bucureşteni... Publicasem tocmai atunci *Antologia criticilor români* (1979) şi, în volumul al doilea, alături de E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Mihai Ralea, Perpessicius, Şerban Cioculescu, introdusesem şi pe Eugen Ionescu cu câteva fragmente din *Nu*, între ele *Identitatea contrariilor* şi *Critică literară şi scrupule sentimentale*... Nu ştiu cum, antologia ajunsese la el şi, când cineva m-a prezentat dramaturgului în pauza unui spectacol de Andrei Şerban (cred că fiica scriitorului, Marie-France, studentă la Paris – IV, Sorbonne), şi-a amintit de selecţia făcută de mine. M-a invitat, cu alt prilej, acasă şi mi-am notat, repet, toate acestea în jurnalul pe care îl ţineam atunci şi pe care l-am publicat de-abia în 1977. Reproduc în cele ce urmează paginile apărute în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii* şi, la sfârşit, revin cu alte însemnări inedite despre acest scriitor care, alături de Eliade şi Cioran, reprezintă marea poveste de succes, în epoca modernă, a românilor în sfera literaturii.

Schimbarea limbii, ne amintim că spune Cioran, este un fenomen tragic pentru că presupune schimbarea identităţii. Cazul lui Eugen Ionescu este altul: el debutează într-o limbă (româna) pe care, precizează chiar el, o învăţase în adolescenţă (limba paternă) şi revine, la 40 de ani, la limba maternă (franceza), redebutând în alt gen literar (teatrul). Celebritatea universală o capătă cu ajutorul acestui instrument de expresie. Româna este părăsită în comunicarea publică, spre deosebire de Eliade care continuă să scrie literatura de ficţiune şi jurnalele, memoriile în română, iar opera ştiinţifică în engleză şi franceză. Opţiuni, ecuaţii, destine...

Ce-a dus cu sine Eugen Ionescu din literatura şi, în genere, din spiritualitatea românească? Mai exact: ce-i datorează Eugène Ionesco tânărului Eugen Ionescu? Dacă ne-am lua după declaraţiile autorului, nimic sau aproape nimic. Un exil. Un lung, insuportabil exil, iată ce ar reprezenta şederea

lui Eugen Ionescu în România. Dar în exil n-a stat, s-a văzut, degeaba.

Septembrie 2006

2. Toată cultura a fost făcută de dușmanii culturii. Antiliteratura devine literatură

Dar, iată câteva fotografii ale scriitorului care, în 1934, gândește că, dacă va continua să scrie în limba română, are perspectiva de a figura, într-un virtual dicționar, între un autor leton și un autor lapon sau așa ceva. Ajunsese încă din 1945 la Paris și, acum, în 1970-1971, devenise un dramaturg foarte cunoscut în lume. Un tânăr profesor român, fascinat de geniul compatriotului său, îl întâlnește într-o zi în Cartierul Latin și, întors acasă (la Romainville, unde locuia) notează în caietele lui următoarele:

„Trec pe Bd. Saint-Germain și, prin dreptul Facultății de Medicină, observ în fața mea, la 10-15 metri, un cuplu ciudat. Doi oameni în vârstă, un bărbat și o femeie, care merg pe stradă altfel decât merg ceilalți, într-un fel care îmi amintește de ceva cunoscut, n-aș putea spune însă ce. Bărbatul, care poartă o pălărie trasă puțin spre urechea stângă, merge trei-patru pași înaintea femeii, din când în când își micșorează ritmul, întoarce capul, spune ceva, apoi continuă drumul și după un număr de pași repetă gestul. Pălăria îi dă un aer de jovialitate ironică, poziția ei este sfidătoare. Bărbatul ce o poartă este mic de statură, cu o mobilitate surprinzătoare a gesturilor. Aerul șmecheresc îi stă bine, pare un om liber, fără complexe, fără prejudecăți, a ieșit la plimbare cu nevasta la ora 11 ziua și nu se sinchisește de nimeni. Este lumea lui, libertatea lui. Femeia, care îl urmează cu fidelitate, nu face niciun efort să-l ajungă din urmă. Păstrează distanța, așa cum ar păstra o ierarhie. Cuplul îmi amintește, repet, de ceva cunoscut, parcă am mai văzut undeva aceste siluete și, mai ales, acest fel de a merge pe stradă. Un mers bucureștean, pe Bulevardul Magheru,

într-o zi de lucru când este o vreme frumoasă şi lume puţină. Atunci bărbatul în vârstă îşi trage tinereşte pălăria într-o parte, o ia înaintea femeii, din când în când se întoarce şi o îndeamnă, fără enervare, să meargă mai repede. Nu se grăbesc, evident, dar sfatul de a se grăbi a intrat în protocol...

Cu aceste imagini în minte, mă apropii de cuplul parizian, îl depăşesc, apoi mă opresc la zece paşi pentru a-l observa din faţă. Nu m-am înşelat: privită din faţă, pălăria indică o disponibilitate şi mai contestatară, faţa omului ce o poartă este mare şi luminoasă, privirile lui nu sunt visătoare, îndepărtate, dimpotrivă, preocupate, atente la ce se petrece în jur. Mă uit mai bine, trăsăturile feţei nu-mi sunt străine, unde am mai văzut figura aceasta deschisă care e gata să izbucnească în râs, dar nu izbuteşte, pentru că un gest interior o împiedică?! Mă lămuresc repede: este dramaturgul Eugène Ionesco, împreună cu soţia. Nu mă înşelasem cu totul: aveam în faţă doi bucureşteni strămutaţi la Paris. Mersul îi trăda, gesticulaţia nu se schimbase nici după aproape patruzeci de ani de viaţă pariziană".

*

Citesc în *Figaro* un articol de Eugène Ionesco, un scriitor care şi-a făcut reputaţia de a lua totul în răspăr. El dă o replică, acum, altui academician, Maurice Druon, noul ministru al Culturii, pe tema *contraculturii* (o formulă care circulă în programele contestatarilor de pretutindeni). Teza lui Eugène Ionesco este *că toată cultura a fost făcută de duşmanii culturii*; valorile socotite azi fundamentale au fost la timpul lor decadente, distrugătoare de cultură. Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, Lautréamont, Nerval au fost ieri nişte *detractori*, azi sunt modele, clasici studiaţi în şcoală etc.

Teza este bună, ea vizează un mecanism intim al culturii, şi anume naşterea *formelor noi*. Acestea pot părea antiliterare, dar pe măsură ce pătrund în literatură şi se generalizează îşi pierd atributele negaţiei şi se instalează, în recunoaşterea unanimă, în *literatură*. Vechea dilemă modern-tradiţional,

inovație-tradiție, experiment-consolidare. Proces dialectic, verificat la nivelul culturilor mari și mici, centrale și marginale.

Ar mai trebui văzut dacă toți cei care neagă arta vor intra, în cele din urmă, în sfera artei, dacă toată *antiliteratura* devine *literatură*. Bunul-simț și adevărul istoric ne spun că nu orice antiliteratură depășește faza de program. Istoria culturii este plină de mișcări literare care n-au dat nicio operă durabilă prin ea însăși. Este cazul unei bune părți din combatanții înrolați în ceea ce numim *avangarda* interbelică. O literatură a manifestelor, importantă totuși, pentru că, negând Arta, a silit-o să ia act de limitele ei. Avangardismul a făcut să piară definitiv prestigiul dușmanului său cel mai puternic: academismul în artă. El a jucat și joacă încă – acolo unde se manifestă, sub alte forme – un rol terapeutic. Ca să existe *literatura*, trebuie să existe și forța ce o pune mereu în discuție și o împiedică să îmbătrânească: *antiliteratura*.

Uneori, antiliteratura depășește această treaptă terapeutică, devine, cum zice Ionesco, o veritabilă *literatură* și, din clipa aceea, ea începe să simtă presiunea, negația unei noi antiliteraturi. Antiliteratura se clasicizează rapid în secolul nostru, iar autorii ei pot ajunge la Academia Franceză. Este și cazul lui Eugène Ionesco, care, negând, parodiind teatrul, a scris un antiteatru ce se joacă acum la Comedia Franceză. Mai mult, el a acceptat să intre acolo unde Camus, Sartre, Malraux au refuzat să intre: la Academia Franceză, cimitirul, pentru ei și pentru alții, al spiritelor bătrâne. Pentru tinerii contestatari francezi, Academia este instituția care consacră conformismul intelectual. Cine pășește sub Cupolă trădează gândirea liberă, se oficializează, se instituționalizează, devine automat un om *de dreapta, vigile* odios al valorilor în agonie.

3. La Academia Franceză

Eugène Ionesco acceptă, totuși, să devină *membre de l'Académie Française*, împotriva curentului general. Îmbracă fastuosul costum, primește sabia și ține discursul de rigoare, lăudând virtuțile ilustrului necunoscut pe care îl înlocuiește.

Fac rost de o invitație și, la ora anunțată, mă prezint pe Quai Conti pentru a asista la învestirea noului academician. Protocol complicat, de un fast vechi, neschimbat de pe vremea lui Richelieu.

Atmosferă suspect de solemnă pentru niște spirite dedate cu otrava ironiei. Însă ironia rămâne la ușă, academicienii și invitații păşesc cu gravitate pragul unei instituții pe care mulți o detestă, dar și mai mulți o visează. În preajma tuturor alegerilor domnește o mare agitație. Aranjamente de culise, vizite protocolare, candidaturi nefericite (unele a doua, a cincea oară!), rezultate-surpriză, farse, proteste în presă etc. Ca să-și amuze cititorii, revistele reproduc fișele unor academicieni (evident dispăruți), autori de regulamente militare, specialiști în administrație etc. Citesc într-un dicționar cu farse celebre despre o alegere clandestină la Academia Franceză, în 1955. Ea a avut loc în grădina publică situată la întâlnirea dintre rue de Seine și rue Mazarin, în timp ce în clădirea alăturată se desfășura ceremonia învestirii adevăratului candidat, M. Albert Buisson, autorul unui *Tratat asupra cecului bancar*. Candidatul ceremoniei din grădina publică este pictorul Alpha Diligent. Acesta, în costumația de rigoare, primește cu mare pompă sabia (opera desenatorului-inventator Cezar), formată din tuburi de aspirină, aluzie la adevărata profesiune a noului academician Buisson (președinte al unei societăți de medicamente). Alertată, poliția vine la fața locului și pune capăt acestei farse. Autorii ei se regăsesc după câteva ore la comisariatul de poliție și, după o scurtă anchetă, sunt eliberați. Poliția franceză are, când este cazul, simțul umorului. Și, dacă se întâmplă să n-aibă, are presa care apare atunci când trebuie.

Ceremonia la care asist acum este serioasă, nu-i nicio farsă la mijloc. Ionesco, mic de statură, cum îl știm, cu fața mare și aparent gravă, îmbrăcat în veșminte strălucitoare, ascultă serios elogiul pe care i-l face eseistul-medic Jean Delay, biograful lui Gide – tânăr. Asistența este pestriță, de la domni gravi, în ținută de zile mari, până la intruși ca mine, veniți să vadă un spectacol neobișnuit. Nu plec dezamăgit,

ceea ce văd, ceea ce aud mă interesează. *Nemuritorii* ascultă, nedumeriţi, discursul noului lor coleg, un om reputat prin spiritul lui sarcastic. Însă noul academician se poartă bine, respectă jocul, este decent, sobru, nu plasează niciuna din usturătoarele sale observaţii. Lumea este încântată, la urmă se precipită să-l felicite pe dramaturgul care, între timp, şi-a recăpătat umorul. Este limpede că nu-i displace ceea ce se întâmplă cu el, intrarea în Academie este, totuşi, un mare succes personal. De la magazia de pe rue Huchette la Academia Franceză este un drum lung. Eugène Ionesco l-a străbătut fiind mereu *împotrivă*. Se poate deci şi aşa.

*

Trec pe strada Huchette, unde de peste douăzeci de ani se joacă fără întrerupere *Cântăreaţa cheală*. Este primul teatru (o magazie improvizată în sală de spectacol) care a pus în scenă o piesă atât de neobişnuită. Ionesco se joacă azi la Comedia Franceză şi a fost primit, s-a văzut, la Academie. Pe mulţi, gestul i-a surprins, autorii contestatari stând departe de înalta instituţie. Tocmai de aceea, explică odată dramaturgul, a acceptat să devină academician, pentru a contesta contestaţia, pentru a fi împotriva curentului general... Eugène Ionesco este foarte ionescian în acest răspuns. Reacţionează în spiritul literaturii sale. A devenit el însuşi un personaj dintr-o piesă care se numeşte viaţa publică şi particulară a numitului Eugène Ionesco, scriitor, probabil, de geniu, care consideră, ca şi unii dintre strămoşii săi, că viaţa este o comedie tristă, povestită de un nebun. Sau cam aşa ceva...

4. „Cuvântul este o fugă [...]. Garanţia cuvântului trebuie să fie tăcerea." Putem trăi în afara istoriei?

La cinci ani (mărturiseşte el în *Journal en miettes*, 1967) era deja individualist. La unsprezece ani se gândeşte să-şi redacteze memoriile, la doisprezece ani sau cincisprezece ani, vârsta când toţi suntem pascalieni, Eugène Ionesco

descoperă infinitatea cosmosului şi este tulburat şi înfricoşat. De foarte devreme apare şi sentimentul morţii, care nu-l va părăsi niciodată. De ce scrie? Pentru a interoga (şi a se interoga) asupra *totalităţii destinului uman* şi a condiţiei sale de existenţă. Scrie pentru că îi este frică de moarte şi pentru a învinge această teribilă, umilitoare frică: *on écrit pour ne pas mourir entièrement, pour ne pas mourir tout suite puisque tout dépérit*. Scrie, în fine, pentru ca strigătul său de nelinişte să fie auzit de Dumnezeu şi de oameni. Şi pentru ca să se ştie că noi existăm.

Dar a scrie îl umple de oroare. A scrie este a intra în legătură cu tragedia existenţei şi a reînvia în tine eterna îndoială: *à quoi bon*? Ionesco meditează la toate acestea şi declară la urmă că nu ştie nimic. Cel mai bun răspuns este a nu răspunde: „Declar că «*le savoir*» este inutil. Declar că ştiinţele nu pătrund esenţa fiinţei". Dar arta? Eugène Ionesco ajunge la concluzia că nici arta nu aduce o iluminare. Cuvintele ucid imaginile sau le ascund. Cuvintele creează confuzie, omul modern trăieşte într-o teribilă civilizaţie: *civilizaţia cuvintelor*. Experienţele profunde n-au însă nevoie de cuvinte: „Cu cât mă explic, cu atât mă înţeleg mai puţin. [...] Cuvântul nu mai arată nimic. Cuvântul bavardează. Cuvântul este literar. Cuvântul este o fugă. Cuvântul împiedică liniştea de a vorbi. [...] Cuvântul uzează gândirea. O deteriorează. Tăcerea este de aur. Garanţia cuvântului trebuie să fie tăcerea" (*Journal en miettes*). Ca să nege *cuvântul*, Eugène Ionesco are, totuşi, nevoie de multe cuvinte. Tăcerea este umplută tot cu cuvinte, teroarea de a trăi se hrăneşte cu vorbe, multe vorbe.

Există la Eugène Ionesco, ca la toţi marii mizantropi, o secretă fascinaţie pentru obiectele (temele) care-l înspăimântă. O fascinaţie şi o contradicţie care procură satisfacţie spiritului tăgăduitor. Dramaturgul nu ascunde faptul că scrie cu plăcere despre mizerie şi angoasă. *Le malaise existentiel* este pe cale să fie mitizat. Opera, în orice caz, trăieşte din revelaţiile lui. Toate piesele lui Ionesco vorbesc despre insecuritatea în care trăieşte omul. Jurnalele reiau aceeaşi temă în plan biografic. Totul pare dramaturgului suspect, nesigur, corupt.

Nici Răul nu mai este pur. Până şi puritatea este minată din interior. Noţiunile şi-au pierdut toate sensurile. Omul trăieşte la o răscruce, ici sau colo, aceeaşi ameninţare. Istoria îi pare lui Eugène Ionesco răul cel mai mare.

*

Dar putem trăi, mă întreb, în afara istoriei? Putem evita răul pe care îl respirăm de când ne naştem (neîntrebaţi de nimeni, fără voia noastră) şi până murim? La aceste întrebări simple şi esenţiale, marele dramaturg nu găseşte un răspuns. El şi-a creat o utopie (s-o numim: *utopia unei existenţe contra istoriei*) în care se amestecă disperarea şi protestul, ţipătul de spaimă în faţa iremediabilului şi, totodată, curajul de a denunţa iremediabilul din existenţa omului. Ce-i de făcut, atunci? Nimic altceva, sugerează dramaturgul, decât să fim mereu împotriva istoriei. Dacă nu putem fi în afara istoriei, să fim, cel puţin, denunţătorii ei. Păcatul capital este să anulăm istoria care ne acaparează destinul. Bun, dar a fi mereu împotriva istoriei nu reprezintă un alt mod de a face istorie? O întrebare care îmi vine mereu în minte atunci când citesc articolele incendiare ale lui Eugène Ionesco.

*

Sunt într-o fază *ionesciană*. Îi citesc şi-i recitesc aproape toate cărţile, fascinant şi, uneori, iritat de ideile sale. Ca să ies din atmosferă, încerc să fac şi altceva. Nu reuşesc. Eugène Ionesco mă atrage ca un magnet. Încerc să înţeleg acest scriitor care are curajul de a sta împotriva curentului general. El nu vrea să flateze, cum am notat deja, istoria. Nu-i iubeşte pe *oamenii istoriei*, el este totdeauna contra a ceea ce face istoria. O metafizică subtilă... Discut acest caz cu o colegă de la catedra de italiană. N-o pasionează. Consideră pe Ionesco un mare bufon. *Antiteatrul*? O simplă formulă... Nu reuşesc s-o conving că Ionesco este un mare dramaturg... Rămân singur cu fantasmele ionesciene.

A fugi în urma istoriei înseamnă conformismul cel mai odios. Ionesco nu-l iartă pe Jean-Paul Sartre din cauza fidelităţii lui faţă de istorie. Pentru că a accepta istoria înseamnă a accepta tiraniile, cruzimile ei. Sartre ar fi suspect din pricina iubirii lui oarbe faţă de eveniment. Ionesco nu ezită să-l numească „avocat al tiranilor" „un mic-burghez revoluţionar". Numai? Sartre ar avea şi gustul teroarei, opera şi acţiunea lui politică reprezintă o incitare la dominaţie. Citindu-i cărţile, eu credeam că Sartre ia apărarea omului contra mecanismelor represiunii. Ionesco mă avertizează însă că orice sistem de gândire reprezintă un atac la libertatea individului. Am mai citit undeva această propoziţie şi m-am întrebat atunci, mă întreb şi acum: dar demolarea tuturor sistemelor nu reprezintă tot o teroare, dar negarea valorilor constituite nu-i un instrument de dominare a spiritelor? Eugène Ionesco se opune, deocamdată, tuturor curentelor, ideologiilor, sistemelor sociale, neagă modelele, neagă la sfârşit şi negaţia modelelor, ideologiilor etc. Nu-i place nicio societate, nicio formă de societate nefiind, după el, bună, acceptabilă. *La fureur politique* îl dezamăgeşte. Punctul de vedere estetic i se pare mediocru. Istoria, încă o dată, este proastă şi vulgară. Viaţa este o puşcărie. Omul trăieşte în lumea impersonală a lui *on*. În viziunea mizantropică a lui Eugène Ionesco, artistul trebuie să fie împotriva timpului său. O frază din Baudelaire – „doar preotul, soldatul şi poetul merită stimă, restul Umanităţii nu merită decât biciul" – primeşte adeziunea necondiţionată a dramaturgului.

Există şi la Eugène Ionesco *o mistică a cruzimii*, revolta lui atinge proporţii metafizice. De altfel, scriitorul ne avertizează într-un loc că „ideile reprezintă [...] expresia [...] temperamentelor metafizice". Mistica lui este de a nu crede în nimic durabil, în afară, poate, de durabilitatea negaţiei. Metafizica dramaturgului se bazează pe o teribilă frică de moarte. El nu duce lipsă de argumente. Zeii s-au retras din lume şi omul n-a fost pus la curent. S-a pomenit, deodată, singur, părăsit, faţă în faţă cu propria dispariţie. Mai poţi fi, în aceste condiţii, senin, mai poţi crede în istorie, mai poţi

accepta autoritatea ei? În negaţia totalităţii structurilor şi a valorilor, Eugène Ionesco se apropie de acel filosof din secolul trecut care spunea că optimismul este, în esenţă, imoral. El nu pronunţă teribila propoziţie, dar ia, pe rând, toate modelele şi toate noţiunile de care omul obişnuit îşi leagă speranţele şi arată mistificaţia din interior. Demnă este, după el, doar interogaţia. Adevăratul, supremul curaj este să demistifici totul, inclusiv demistificarea. Lumea este o scenă tristă, pe care rătăceşte un om abandonat solitudinii sale: *Je suis dans le chaos, je vis dans l'inviable.*

*

Viziunea ar fi sumbră dacă n-ar fi ideea de spectacol şi dacă în limbajul confesiunii nu s-ar simţi subtilitatea ironiei. Când vorbeşte Eugène Ionesco serios? Când se amuză? Uneori scrie cu seninătate fraze prăpăstioase ca acelea (dintr-un interviu apărut în *l'Express*) despre culturile minore şi popoarele inferioare. Cum poate un spirit atât de fin să creadă în aberaţii atât de mari şi să spună asemenea enormităţi? Îmi amintesc la timp că Eugène Ionesco este un om de teatru şi că nu crede totdeauna cu tărie (şi pe o durată mai lungă) în tot ceea ce spune. Nu publicase el în *Nu* două cronici (cu judecăţi complet opuse) despre aceeaşi carte? Jocul speculaţiei îi părea mai important decât adevărul. Şi, apoi, adevărul în artă...

Eugène Ionesco revine, într-o pagină, la gânduri mai bune despre artă. Arta este „redescoperirea sau descoperirea lumii, văzută pentru prima oară de către poet". Arta este, atunci, o *iluminare*, se poate lega de o speranţă. Frumoasa frază de acum neagă pe cea intolerantă dinainte. Contradicţia este, în fond, o formă a dialecticii. Sau altfel...

*

Există, totuşi, ceva frumos şi durabil în această lume prăbuşită în alienare: lumea copilăriei, lumea primei zile,

aceea în care miraculosul, feericul izbucnesc în splendida lor prospețime. Copilăria dispare când lucrurile devin clișee. Copilul este izgonit, atunci, din paradis. Intrarea în adolescență echivalează, după Ionesco, cu intrarea în mecanismul înstrăinării. Iar înstrăinarea înseamnă ceea ce el a spus de o mie de ori: angoasa de a trăi, teroarea istoriei, marea și mica plictiseală, moartea. Declară că iubește Franța pentru că Franța este țara copilăriei sale. „Copilăria și lumina se întâlnesc, se identifică în spiritul meu", scrie Ionesco în altă parte.

5. „O țară a portăreselor"

Despre Franța, Eugène Ionesco va scrie, totuși, o propoziție teribilă (*Nos contemporains, Les Gaulois*, 1969): „Franța este o țară a portăreselor". „Nimic mai puțin democrat decât un francez", se dezlănțuie în continuare Ionesco. „Francezul este un individ care vrea ca nimeni să nu-l «ambeteze». Dar căruia îi place să «ambeteze» pe toată lumea". A nu fi plictisit, bătut la cap înseamnă a nu plăti impozitele, a nu te supune datoriilor civice, a împiedica pe vecin să facă zgomot. A „ambeta" pe alții, zice cu maliție Ionesco, înseamnă a face ceea ce vrei, a nu ține seama de vecini, a pretinde ca toți ceilalți să-și îndeplinească obligațiile față de stat etc. Francezul este, pe scurt, un spirit conservator, comod, certăreț, revendicativ, indisciplinat. Viața artistică pariziană nu face excepție. Creatorii se detestă în chip cordial. „Totul este pierdut, ratat", zice, înspăimântat și profetic, Eugène Ionesco. Noua generație? Revolta tinerilor? „Orice revoltă a tinerilor este nelegitimă." Ionesco, revoltat contra societăților puse sub autoritatea Tatălui, este acum revoltat împotriva revoltei tinerei generații. Foarte *ionesciană* și această atitudine!

*

Îl vizitez odată acasă și mă surprinde vivacitatea lui spirituală. Este el însuși un spectacol extraordinar de inteligență și ironie. Ironie și tristețe. Te privește drept, loial, în

față, cu un aer de sinceritate totală. Pare pierdut, dezarmat. Mi-a făcut totdeauna impresia (l-am văzut de mai multe ori de atunci) unui om care nu se simte bine în timpul său. Nu-i cunosc preferințele, nu știu dacă există un timp ideal pentru el. Unii intelectuali din secolul nostru ar fi vrut să trăiască în secolul al XVIII-lea, alții în Renaștere, câțiva în Atena lui Pericle. O fugă imaginară într-o istorie promițătoare. Ionesco nu acceptă, dacă înțeleg bine lucrurile, nici utopia trecutului, nici utopia viitorului. Mai ales acesta din urmă îi dă frisoane.

Mă uit atent la omul acesta mobil și incomod, iritant pentru toate partidele, terorizat de moarte și neconsolat în fața teroarei exercitate de istorie... Fața lui este mare și blândă, ochii lui sunt triști și înțelegători. Vin dintr-o lume îndepărtată (lumea tinereții sale). Mă întreabă dacă mai există strada Timișana. Acolo, la numărul 9, a locuit el... Dar Șuluțiu, mai este citit criticul Șuluțiu? Criticul Șuluțiu nu prea mai este citit, ar trebui odată să-l reeditâm, să vedem ce spun generațiile mai noi despre notele lui pe marginea cărților. *Jurnalul* său a stârnit oarecare interes.

Îi povestesc domnului Eugène Ionesco, trecând la alt subiect, de sculptorul Robert Jacobson, pe care l-am întâlnit într-o fermă de lângă Esbjerb, în Jutlanda. *Le gros Robert*, cum îi spun prietenii, trăiește într-o casă țărănească în tovărășia soției sale, o nemțoaică tânără și frumoasă. A trăit mulți ani la Paris, i-a cunoscut pe Brâncuși, Modigliani, Braque, Picasso, Pevsner etc. Eugène Ionesco a scris despre el un articol... Când l-am vizitat eu, în 1969, Jacobson bea cu poftă la masă un „Bordeaux" roșu, era vesel și, din când în când, lovea cu palma lui mare spatele femeii tinere. Aceasta, obișnuită cu spectacolul, zâmbea aprobator. Un semn de tandrețe...

Amintirea lui Jacobson face plăcere dramaturgului, discutăm despre *păpușile* de fier atât de originale prin care sculptorul danez s-a impus în arta modernă. Una dintre ele se află chiar în holul apartamentului din Montparnasse.

*

Îl citesc cu poftă, trebuie să mărturisesc, pe acest mare scriitor, situat mereu împotriva curentului general. Îmi place chiar şi atunci când mă exasperează (ca în reflecţiile lui despre *culturile inferioare*, printre care plasează, se înţelege, şi cultura română), previziunile lui demoralizante sunt făcute cu o inocenţă care dezarmează spiritul... Într-o lume atât de obstinată, Eugène Ionesco atacă tabuurile, se joacă, protestează şi nu se ruşinează să declare că este înspăimântat de moarte. N-am observat însă niciodată în textele lui să ia numele lui Dumnezeu în deşert. Nu ofensează divinitatea, el, care de tânăr s-a instalat într-o religie a negaţiei.

*

Primit anul trecut la Academie, Eugène Ionesco repune în discuţie într-un articol structura şi rolul înaltei instituţii. Opinia lui e, pe scurt, următoarea: Academia nu trebuie să fie *une vieille dame*, o societate ezoterică, izolată de viaţa intelectuală actuală. Ea trebuie să participe la mişcarea spirituală a timpului şi cel dintâi pas pe care trebuie să-l facă pentru a ieşi din inerţia solemnă în care trăieşte e să se adreseze personalităţilor care au, cu adevărat, ceva de spus societăţii de azi. Şi Eugène Ionesco dă o listă de nume (Sartre, Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Jean Genet, Aragon, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes etc.), cu menţiunea că pe unele le admiră, pe altele le detestă. Articolul a stârnit oarecare vâlvă printre academicieni, şi câteva răspunsuri iritate n-au întârziat să apară. Cel mai enervat pare să fie Pierre Emmanuel. El găseşte intervenţia lui Ionesco dezagreabilă, deplasată, iar pe autorul ei nepoliticos faţă de colegi. Şi apoi – conchide poetul – „acest apel la toate numele în vogă, această supunere la actualitate mă exasperează".

Exasperarea e, să recunoaştem, curioasă la un spirit deschis ca Pierre Emmanuel, autorul, între altele, al unei remarcabile cărţi despre orientarea culturii franceze (*Pentru o*

politică a culturii). Alţii însă (Jean Rostand, Henri Troyat) îi dau dreptate, în fond, lui Eugène Ionesco, dar se arată reticenţi în ceea ce priveşte prezenţa feminină la Academie.

Curios, din ce în ce mai curios. În Franţa liberală, femeile nu şi-au câştigat încă dreptul de a intra în clădirea de pe cheiul Conti. La acest punct, Academia Franceză se apropie de Biserica Ortodoxă. Femeile nu pot intra în altar. Există, totuşi, păcatul biblic, să nu uităm!... Şi câteva spirite actuale, în avangardă pe alte planuri, nu uită. Înnoire, egalitate, da, dar fără femei. Ar trebui, altfel, să contrazicem tradiţia, şi tradiţia nu poate fi, se pare, contrazisă la acest punct. Josephe de Maistre scria în secolul trecut: „ştiinţa e tot ce poate fi mai primejdios pentru femei". Sorbona a interzis accesul fetelor la cursuri până în 1880, iar Facultatea de Medicină din Paris până în 1886. Prima studentă în Drept, citesc într-un studiu, a apărut în 1884 într-un amfiteatru universitar însoţită de soţul ei şi de secretarul facultăţii. Comte era de părere ca femeia să rămână în cămin, lângă cratiţă şi copii.

Nu s-ar spune că oamenii de litere sunt prea gentili. Nici prea radicali faţă de prejudecăţi. Câteva revoluţii şi câteva secole de galanterie n-au reuşit să schimbe optica academicienilor. Vorba lui Ionesco: *Pour les scientifiques, le problème est simple. C'est pour les littéraires que cela se complique.*

6. „Macbett". O parabolă a puterii. Cei doi asasini din „cetatea radioasă"

Macbett (spre a se deosebi de celălalt *Macbeth*) e noua piesă a lui Eugène Ionesco, jucată la un teatru discret („Rive-Gauche") de o echipă de actori în care străluceşte Jacques Mauclair, deţinătorul rolului principal şi regizorul spectacolului. E o operă în care se vorbeşte de libertate, de putere, de moarte, o operă în care se întâmplă crime, multe crime, se ţin discursuri, se complotează şi, fireşte, se trădează. Prietenii devin duşmani, şefii spionează pe subalterni, subalternii vor să ia locul şefilor şi, finalmente, reuşesc. Forţa ce pune în

mişcare aceste destine este dorinţa de putere. Ea mistifică şi, la nevoie, justifică totul. Macbett e un general devotat arhiducelui Duncan. Prietenul lui, generalul Banco, e şi el devotat arhiducelui. Amândoi luptă împotriva rebelilor Glamiss şi Candor, învinge şi primesc în chip egal recompense din partea lui Duncan. Fidelitatea faţă de arhiduce e absolută. Prietenia – fără umbră.

E suficient să intervină o cât de mică ambiţie pentru ca fidelitatea să se transforme în complot şi prietenia în complicitate. Macbett e mai bine răsplătit de Duncan decât Banco, şi bravul, amicul Banco începe să se gândească cum să ia locul prietenului său. Prietenul nu ezită la rândul lui să se debaraseze de un asociat incomod, după ce amândoi, în complicitate cu Lady Duncan (falsa Lady Duncan, efemera Lady Macbett), nu ezitaseră să-l ucidă pe arhiducele Duncan. Nebunia puterii nu se opreşte aici şi, consecinţă firească, lanţul crimelor continuă. Laşul, crudul tiran Duncan e înlocuit cu viteazul, dar nu mai puţin crudul Macbett, ucis la rândul lui de tânărul, sceleratul tiran Macol, fiul adoptiv al lui Duncan, copilul natural – în realitate – al lui Banco. Instalat pe tron, acesta ţine un discurs (Ionesco reproduce, aici, tirada lui Malcolm din piesa lui Shakespeare!), făcând întunecate profeţii. El promite injustiţii şi mai mari, crime şi mai abominabile. În comparaţie cu el, sângerosul Macbett pare un înger, iar domnia lui o binefacere...

Există o înlănţuire curioasă a evenimentelor în această piesă, o dialectică pe dos, o evoluţie de la rău la mai rău. Abia ieşit dintr-o lungă serie de coşmaruri, spectatorul află că va intra în altul, şi mai atroce. Duncan, Macbett întruchipau *răul*. Macol anunţă *răul absolut*, intoleranţa totală, abolirea definitivă a legilor morale.

Lucrul extraordinar în *Macbett* e chipul în care Eugène Ionesco sugerează mecanismele dorinţei de putere. Personajele, indiferent de starea lor civilă, spun în situaţii similare aceleaşi vorbe şi fac aceleaşi gesturi. Ambiţia uniformizează, automatizează destinele. Revoltaţi contra lui Duncan, Macbett şi Banco repetă replicile lui Glamiss şi Candor. În toiul luptei,

cu sabia înroşită de sânge în mână, Banco ţine discursul pe care îl ţinuse, cu câteva clipe înainte, Macbett. Indivizii se identifică până la urmă cu ambiţia lor. Personajele îşi ghicesc dinainte gândurile, replicile se completează, adeseori se suprapun. Dialogul e, în fond, un lung discurs (discursul voinţei de putere) şi eroii piesei nu reprezintă, în realitate, decât momente diferite ale aceluiaşi proces. Trădarea debutează printr-o declaraţie de stimă şi supunere, viitorul despot repune în discuţie ideea de libertate, onoare, dreptul la fericire... Duncan, Candor, Macbett, Macol – patru forme ale unei pasiuni unice: puterea. Duncan reprezintă puterea instalată, în plin exerciţiu, crudă, înconjurată deja de legende. Candor întruchipează eşecul voinţei de putere. Victorios, el ar fi probabil mai sângeros decât Duncan. Învins, îşi pierde orice justificare, afară de aceea (iată o aluzie contemporană; nu-i de altfel singura în opera lui Ionesco, de o frapantă actualitate, în fond!) de a servi drept exemplu. Candor ştie că învingătorul are întotdeauna dreptate.

Cu mai mult noroc şi, desigur, cu mai multă abilitate, Macbett iese învingător. El ilustrează voinţa de putere în plină expansiune. Macol reprezintă, în fine, faza ei cinică, triumfătoare. El închide un ciclu al răului şi deschide altul, apocaliptic. Duplicitară e, în piesa lui Eugène Ionesco, Lady Duncan (Lady Macbett). Într-o primă ipostază, ea e soţia frivolă, certăreaţă, concupiscentă a tiranului. În alta (mai ambiguă, de vrăjitoare falsă sau nu, faptul n-are importanţă), joacă rolul prezicătoarei din teatrul antic. Ea exprimă cu voce tare ceea ce toţi ceilalţi gândesc fără a spune. Poate n-ar fi exagerat să zicem că vrăjitoarele (lângă ipostaza vrăjitorească a Lady-ei Duncan există şi aceea, inevitabilă, a doamnei de companie, înzestrată şi ea cu darul divinaţiei!) reprezintă, în fond, în piesa lui Eugène Ionesco conştiinţa rea a istoriei.

Macbett arată un Eugène Ionesco sclipitor, polemic, clar, surprinzător de clar şi aproape realist, grav în ciuda momentelor de inteligentă bufonerie. Căci nu lipsesc nici aici replicile cu două înţelesuri, anacronismele voite. Vrăjitoarele dispar călare pe o valiză care scoate sunete asemănătoare

vehicolelor cosmice, fiul lui Duncan pregăteşte o diplomă în economie sau strategie navală etc. Sunt, apoi, scene de miracol medieval (vindecarea bolnavilor!), momente de comic grotesc (o şedinţă, de pildă, de *strip-tease* vrăjitoresc!). Ionesco persevereză în a trata în chip burlesc temele cele mai sinistre.

*

În *Ucigaş fără simbrie* există doi asasini: amicul lui Bérenger, un *clochard* simpatic, şi ucigaşul care decimează *cetatea radioasă* şi care va răpune în cele din urmă şi pe Bérenger. Ce vrea să semnifice acest lucru? Iată un subiect de reflecţie. La prima vedere: primul este un fals ucigaş, un tip mizerabil, un instrument (o viclenie) a ucigaşului absolut, Destinul. Cu primul suntem încă în domeniul posibilului, discutabilului, ne mişcăm încă în planul vieţii. Cu al doilea, păşim în plan metafizic. El simbolizează destinul inflexibil, moartea care nu iartă pe nimeni, Răul neînduplecat. Cineva, un român, vorbeşte de caracterul mioritic al *monologului* final, acela în care Bérenger încearcă, folosind toate armele dialecticii, să înduplece pe asasinul absolut. Fără rezultat.

Există însă şi un alt răspuns: primul ucigaş nu este decât dublul lui Bérenger. Reprezintă ceea ce este complice, rău în el. Bérenger este el însuşi un ucigaş virtual, *crima* ascunsă în el face posibilă *crima* generală. Ionesco vrea să sugereze că Răul nu este complet străin de natura umană, dimpotrivă, Răul este înainte de orice în noi înşine. Bunul, naivul, cordialul Bérenger este, inconştient, un asasin. Faptul că vechiul lui amic, *clochard*-ul, are cheile de la casă, faptul, apoi, că Bérenger nu manifestă nici cea mai mică bănuială faţă de prietenul său (în faţa, totuşi, a atâtor probe evidente) dovedeşte că răul îi era familiar, răul crescuse odată cu el însuşi. El luptă împotriva Răului absolut, dar nu bănuieşte nicio clipă că rădăcinile acestui Rău sunt adânc înfipte în spiritul său.

(Fragmente din *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, 1977)

7. Amédée, Incorigibilul

Văd la „Teatrul de Buzunar" din Montparnasse comedia *Amédée ou comment s'en débarrasser* de Eugène Ionesco, jucată prima oară în 1954 la „Théâtre de Babylone", în regia lui Jean Marie Serreau. Spectacolul de acum are loc într-o sală modestă, nu mai mare decât sufrageria unui apartament confortabil. Afară este un timp neobişnuit de călduros pentru luna decembrie. Călduros şi agitat: abia au încetat demonstraţiile studenţilor împotriva legii Alain Duvaquet, că au şi început grevele feroviarilor. Multe linii de metrou sunt închise, autobuzele străbat greu oraşul care se pregăteşte, totuşi, de sărbătoare. Se apropie Crăciunul şi marile bulevarde sunt ingenios decorate, în vitrinele magazinelor de lângă Operă sunt improvizate spectacole de păpuşi, copiii le urmăresc cu încântare. Ajung după mari ocoluri în Montparnasse şi în mica sală de teatru dau peste altă lume şi alt tip de spectacol. Spectacolul începe, în fapt, pe culoarul strâmt şi întortocheat care precede această fostă, probabil, magazie. Pe perete sunt expuse desenele pictorului Eugène Ionesco. Publicul din această seară de decembrie (seară este un fel de a spune, spectacolul începe la orele 21!) se uită curios la arborii de care atârnă tragice capete triunghiulare. Ionescu se amuză, dar, cum se întâmplă şi cu piesele sale, râsul dă în plâns, comedia se deplasează pe nevăzute spre formele tragicului.

Spectacolul din interior este susţinut de doi artişti reputaţi: Danielle Delorme şi Étienne Bierry care este, de nu mă înşel, şi regizorul piesei. Jocul lor este admirabil. Sala, dominată de tineri, aplaudă, râde în hohote la replicile Madeleinei („morţii îmbătrânesc mult mai repede decât viii", „morţii sunt foarte ranchiunoşi, viii uită mai repede"...), de un absurd sublim. Citisem de multă această piesă de tinereţe a lui Eugène Ionesco şi, întorcându-mă acasă, o recitesc pentru a-mi confrunta printr-o lectură atentă impresiile din sală. Observ, mai întâi, că regizorul a renunţat la o bună parte din actul III (scenele de exterior) şi a simplificat finalul.

Dramaturgul însuşi a publicat piesa cu două variante de final (*Théâtre*, I, Gallimard, 1954). Étienne Bierry propune a treia soluţie şi, trebuie să spun, soluţia este inspirată. El a eliminat personajele secundare (soldaţii americani, Mado, primul şi al doilea sergent de stradă, bărbatul şi femeia de la fereastră, prezenţi, toţi, în prima variantă a piesei) şi a păstrat doar pe Factorul Poştal care (aici intervine o modificare faţă de scenariul iniţial) reapare şi în finalul piesei pentru a consola pe inconsolabila Madeleine.

Actorii joacă fără emfază această tragedie sau comedie, cum vrem să-i zicem, în care sunt cel puţin trei teme (discursuri) dramatice, dacă nu patru. E, mai întâi, tema conjugalităţii susţinută de Madeleine, soţia dezamăgită de o căsătorie lungă şi mediocră. E, apoi, tema răului (insolitului) care însoţeşte de cincisprezece ani istoria acestei familii, după care vine tema (discursul) lui Amédée şi a eşecului său ca dramaturg. Am putea descoperi şi al patrulea motiv dramatic în această piesă în care farsa, bufoneria, absurdul asociază (ca în tot teatrul lui Eugène Ionesco) un puternic element liric şi metafizic: motivul resemnării în fatalitate („tout ça, c'est la fatalité") şi al încrederii că „totul se aranjează"..., răul nu este incurabil. Ar mai trebui adăugat, la acest punct, şi discursul tânărului Amédée din secvenţa vizionară intercalată în actul al II-lea: aici el dezvoltă ideea plenitudinii şi a bucuriei eterne, idee întâlnită şi în jurnalele lui Ionescu. Este viziunea paradisiacă a vieţii, fixată fie într-o pierdută copilărie mirifică (*Découvertes, Journal en miettes*), fie într-un orizont indeterminat spaţial şi temporal. Aici „bucuria ţâşneşte... lumina e nebună, dragostea e nebună [...], în valea verde înfloresc crinii", pe un lac limpede pluteşte o barcă şi barca este un pat de flori, de undeva se aud „voci de copii, şoapte de izvoare, voci de primăvară...".

Dar să ne întoarcem la temele esenţiale ale piesei. Din cele patru semnalate de mine, cea de a doua (*tema răului*, tema insolitului care pătrunde în existenţa derizorie şi tulbură destinele unor indivizi mărunţi) este cea mai importantă. Pentru a o înţelege mai bine, să amintim câteva date ale

piesei (o piesă, în fapt, fără subiect). Amédée este un dramaturg care lucrează de multă vreme la o piesă de teatru, dar nu poate trece de prima scenă şi se plânge tot timpul că nu are o stare de spirit bună pentru a crea. Madeleine, soţia, face menajul, lucrează ca standardistă şi e speriată şi dezamăgită de bărbatul care nu face nimic pentru a ieşi dintr-o situaţie fără ieşire: de cinsprezece ani, ei locuiesc într-un apartament mic, cu un cadavru care creşte într-un ritm galopant... Bărbatul este resemnat, amână de la o zi la alta decizia capitală („comment s'en débarrasser"?) şi, în fine, stabileşte un termen. La o oră stabilită, scoate cadravul pe fereastră şi, în drum spre Sena, întâlneşte un soldat american, apoi un sergent de stradă, o prostituată, al doilea sergent, un patron de bordel... Încolţit, Amédée zboară înfăşurând cadavrul gigant în jurul fragilului său corp. „Nu-mi dau seama, scuzaţi-mă, domnilor şi doamnelor – strigă el celor rămaşi pe pământ –, iertaţi-mă... să nu credeţi... Aş fi vrut să rămân... să rămân cu picioarele pe pământ... E împotriva voinţei mele [...]. Eu sunt pentru progres, doresc să fiu util semenilor mei... Sunt pentru realismul social... Vă jur, sunt contra disoluţiei, sunt pentru imanenţă, contra transcendenţei, aş vrea, aş vrea, totuşi, să asum lumea, iertaţi-mă, domnilor, doamnelor, iertaţi-mă..."

E micul lui discurs justificativ. Uluit de ceea ce i se întâmplă, Amédée caută o scuză şi scuza lui este un amestec de inocenţă şi conformism, de extaz şi regret. Desprinderea de pământ în tovărăşia cadavrului reprezintă o eliberare de angoasă. E un voiaj mirific printre aştri („Cerul e luminat în profunzime, cometele, stelele pâlpâitoare..."). Dar nu e, oare, şi o călătorie spre moarte? Ionescu nu spune. Simbolul este deliberat ambiguu (şi aşa va fi mereu în literatura lui), iar cititorul/spectatorul interpretează în felul său această evaporare în spaţiu. Nici celălalt simbol (cadavrul care creşte timp de cinsprezece ani în apartamentul lui Amédée) nu este mai limpede. S-a spus că prin el dramaturgul vrea să sugereze proliferarea obiectelor, aşa cum face şi în *Scaunele*. Este o interpretare verosimilă. Omul modern este agresat de

obiecte, fiinţa este din ce în ce mai alienată, angoasată în mijlocul acestor lucruri care cresc, cresc şi acaparează spaţiul umanului. Omul nu mai este stăpânul lucrurilor, e prizonierul lor, victima unei relaţii monstruoase[1].

Însă simbolul ionescian poate fi interpretat şi altfel. Cadavrul de care vor să se descotorosească Amédée şi Madeleine este, cred, o imagine onirică a răului existenţial: oribilul, fatalitatea, iremediabilul care însoţeşte omul şi fac din el o pradă a angoasei. În sprijinul acestei idei sunt câteva observaţii ale autorului (în indicaţiile de regie) şi un număr de replici care lasă să se înţeleagă faptul că aiuritul Amédée înţelege fatalitatea relaţiei cu un rău capital care există nu în afara lui, ci în el însuşi. Dramaturgul care, în fapt, îşi interpretează teatrul, notează într-un loc: „oribilul şi frumosul trebuie să coexiste", iar eroul său, Amédée, declară resemnat: „este fatalitatea". El s-a împăcat cu existenţa răului şi crede că omul trebuie să fie „foarte natural în ne-natural". Când Madeleine îl presează să scoată cadavrul din casă, Amédée ezită şi se apără cu argumentele următoare: „Da... regret sincer că trebuie să mă despart de el... Dacă ar fi rămas liniştit, l-aş fi păstrat... În fapt, el a crescut, a îmbătrânit în casa noastră, cu noi. Asta contează. Ce vrei, ne ataşăm de tot ceea ce există, aşa-i făcut omul... Da, ne ataşăm de orice... un câine, o pisică, o cutie, un copil... Cu atât mai mult de el... el are titluri... De câte lucruri nu ne aminteşte... Casa o să mi se pară goală când n-o să mai fie aici... El a fost martorul mut al unui trecut, un trecut nu totdeauna agreabil, evident, evident...". Şi ceva mai târziu, când trage de imensul cadavru: „el se înrădăcinase, cu adevărat, în noi... cât este de greu...

[1] Descopăr într-o însemnare a lui Mircea Eliade, mult timp după ce am scris comentariul de mai sus, sugestia că Eugène Ionesco a preluat în *Amedée...* tema din povestirea *Un om mare*, scrisă în 1945. Eroul se cheamă aici Cucconaş şi suferă de *macantropie*. El se refugiază în munţi pentru a sta de vorbă cu zeii. O posibilă analogie. Iată ce scrie Eliade, la 28 iunie 1963, lui Mircea Popescu (redactorul *Revistei scriitorilor români*): „sunt dezolat că preferi *Un om mare* (al cărui singur merit este că l-a inspirat pe Eugen Ionescu)"... *Corespondenţă*, III, p. 523.

are o forţă pasivă extraordinară..." În fine, credinţa lui este (şi aici se află argumentul cel mai puternic pe care pot să-l aduc în sprijinul interpretării mele) că, scăpând de cadavrul din casă, va apărea un altul, pentru că răul face parte din existenţa omului: „Dacă o să ne descotorosim de el, crezi că o să ne folosească la ceva? – spune el agitatei, nerăbdătoarei Madeleine. Se prea poate să apară un alt invitat, aceeaşi istorie va reîncepe..."

Este, aşadar, răul din om, răul condiţiei sale, fatalitatea care îl urmăreşte, iremediabilul cu care omul s-a obişnuit şi de care regretă să se despartă. De altfel nici nu reuşeşte: Amédée se ridică spre ceruri înfăşurat, s-a văzut, în răul care a crescut în casa lui, martorul existenţei sale... Madeleine, care nu înţelege, în chip evident, această cauzalitate tragică, aruncă vina pe inerţia lui Amédée. Numai lipsa lui de iniţiativă ar fi cauza a tot ceea ce se întâmplă. Ea dezvoltă un savuros discurs al conjugalităţii contrariate. Amédée speră încă, are momente de revelaţie, caută o soluţie de împăcare cu fatalitatea; Madeleine e mereu vocea îndoielii şi a disperării. Când bărbatul vorbeşte de o lume paradisiacă, de dragoste izbăvitoare, Madeleine strigă neîncrezătoare: „nu dragostea poate să-i elibereze pe oameni de grijile existenţei...". Nu-i lipsită, cu toate acestea, de afecţiune şi, în final, când Amédée dispare, pragmatica Madeleine promite să nu se recăsătorească. Dar continuă să-l dojenească pe fugar (să-şi ţină, cu alte vorbe, eternul ei discurs): „Amédée, te ridici, te ridici, dar tu nu creşti în stima mea". Convingerea ei este că incorigibilul Amédée a greşit, încă o dată, drumul...

8. „Albul şi Negrul"

Le Blanc et le Noir este o carte de desene şi comentarii în marginea desenelor apărută la Editura Erker din Saint-Gall. Autorul este dramaturgul Eugène Ionesco, aflat la a doua lui încercare de a se exprima şi altfel decât prin intermediul cuvintelor. Prima este din 1969 (*Découvertes*), seducătoare carte de confesiuni, însoţită de desene deliberat naive,

copilăreşti, de o puritate, totuşi, ce te pune pe gânduri. Cum am dovedit în alt loc Eugène Ionesco descoperă prin ele lumea pierdută a copilăriei, lumina primei dimineţi a lumii. Nu ştiu dacă amintirea copilăriei a provocat liniile acestea ce urcă şi coboară în ritmuri imprevizibile sau liniile (desenele) au readus în minte lumea copilăriei.

Desenele de acum par a avea o funcţie mai precisă: o funcţie terapeutică. Cel puţin aşa susţine autorul. El se află în vacanţă departe de Paris şi face în fiecare zi drumul de la hotel la atelierul unui prieten îndatoritor. Ajuns aici, scriitorul îşi pune un halat de lucru şi, ajutat de un meşter, execută operaţiile necesare unei litografii. E mulţumit, este chiar senin, eliberat de angoasă, desenează cu plăcere şi traduce, apoi, în cuvinte impresiile sale despre desenele acestea în care *Albul* şi *Negrul* se confruntă, îşi întorc spatele cu mânie şi, la urmă, se îngăduie pe foaia albă. Am în faţă exemplarul nr. 66 dăruit de autor într-o dimineaţă frumoasă de septembrie, 1982, în cafeneaua „La Coupole" de pe Boulevard Montparnasse.

Regăsesc un Eugène Ionesco neobişnuit de cordial, aproape tandru. Se uită la mine cu o privire bună şi inteligentă. Are cuvinte măgulitoare despre critica românească actuală. Discuţia se deplasează repede spre viaţa literară din anii '30. Povesteşte cu mare vervă întâmplări amuzante. Stătea într-un rând, cu mama sa, pe când era copil, într-un hotel de pe Calea Griviţei lângă o berărie şi în fiecare seară asculta pe cântăreaţa localului începându-şi repertoriul cu „Mihalache, vai de mine". Era un cântec de lume, la modă atunci. Dramaturgul ţine bine minte *vorbele* cântecului şi vorbele repetă aceste versuri de pomină:

„Mihalache, vai de mine
Ce mă fac eu fără tine
Sunt femeie în putere...
Ochii văd, inima cere,
Mihalache, vai de mine!..."

Scriitorul parizian n-a uitat pe Mihalache şi nici elegia pe care numitul Mihalache a provocat-o prin infidelităţile lui scandaloase. Reproduce versurile naive şi mă întreabă dacă ele mai circulă prin cârciumile bucureştene. Nu mai circulă, îl asigur eu, au apărut în schimb altele mai sincronice de felul:

„Jimmy, Jimmy samurai
Dă-mi dolari ca să mă ai..."

Lumea merge înainte şi, odată cu ea, cântecele de lume evoluează. Nu mai există nici hotelul, nici cârciuma de pe Grivița. Există, doar, amintirea lor şi a cântecului înveselitor în memoria unui mare dramaturg. Schimbăm subiectul şi ajungem la evenimentele zilei. Eugène Ionesco tocmai a citit presa de dimineaţă şi mă pune la curent în stilul său (stilul ironiei tragice) cu ceea ce se întâmplă în lume. Sunt mai atent la felul în care comunică dramaturgul aceste veşti rele (căci sunt numai veşti rele), decât la veştile ca atare. Ascultându-le, ai impresia că apocalipsul a început, a ajuns deja pe Boulevard Raspail... O tresărire a vocii, o nuanţă jucăuşă lasă însă să se înţeleagă că, totuşi, există o şansă, nu-i încă totul pierdut...

Privesc, acum, desenele tremurate, nici figurative, nici abstracte, figuri stranii, ieşite din mâna unui om care (ne avertizează el!) nu ştie să deseneze. Unul reprezintă un manej, altul – mai complicat – un arbore de care spânzură groteşti capete triunghiulare. Trag cu ochiul la comentariul de pe cealaltă pagină. Ionesco îl numeşte *arborele râsului* şi are impresia că figura hilară care atârnă de ramuri seamănă cu „ce pauvre idiot d'oncle". Nu-l pot confirma, necunoscând pe sărmanul unchi, capul care atârnă este însă – asta se vede limpede – de tot hazul. Un alt arbore are ramuri negre, foi negre şi, mai jos, din tulpina golaşă răsar capete triunghiulare cu urechi dreptunghiulare sau sferice. Fantasme ce se pot analiza (psihanaliza). Mă abţin, trec mai departe, şi mai departe dau tot peste capete de oameni însoţite, acum, de capete de cai. Ele se sprijină pe tulpini fragile de flori.

Capetele nu sunt groteşti, nu înspăimântă, par mai degrabă că vor să-şi ia zborul. Par, cu adevărat, sau mă las influenţat de comentariul autorului? Desenul următor reprezintă un cap de rinocer, o mască, altă mască, un cap de clovn, un cap de copil care iese direct din trup şi alte figuri inextricabile, unele albe, altele negre. Un manej deci prins de un ochi ce se înveseleşte privind rotirea nebună a lumii. Două capete negre răsturnate şi două capete albe în poziţie normală sunt introduse într-o coroană imensă şi impunătoare ca un castel. Sus, în colţul din stânga, un alt cap sau o casă (nu ştiu cum să-i spun) izolată şi tristă. Ea (el) veghează cu aer resemnat drama regală. Pe margine, autorul notează: „o să vedem, în câteva zile, reluarea *Regele se stinge* la Odéon...".

Încep să văd legătura între coroana care înghite atâtea capete şi umoarea rece a dramaturgului provocată de lectura regizorilor. O lectură rea, programatică. Merg mai departe şi aflu o cruce solitară şi mai multe figuri spânzurate de bare negre. Vreau să văd cum explică autorul această compoziţie, dar autorul se scuză politicos că nu poate interpreta desenul: „mâna a făcut ceea ce i-a plăcut...". Urmează alţi arbori, alte cruci, alte capete spânzurate, albe şi negre, într-o simetrie aproape perfectă. Apoi un superb, tânăr, viguros arbore care îşi lasă aripile în jos, într-o atitudine de resemnare mândră. N-are flori, n-are fructe, este singur, dar nu înfrânt în singurătatea lui. Două pagini mai încolo, răsare dintr-o inimă mică un arbore mare. Acesta, da, are flori cu două, trei şi chiar patru petale. Flori albe şi negre, ieşite din acelaşi trunchi puternic. Desenul îmi aminteşte de arborele vieţii din iconografia populară românească, numai că Ionesco a introdus un element nou, angoasant: arborele încărcat de flori albe şi negre este rupt de inimă. O ruptură care s-ar putea să coste şi inima, şi arborele...

De la desenele de o naivitate – îndrăznesc să zic – puţin calculată, mă întorc la textul pe care l-am parcurs în fugă. Vreau să văd cum explică Eugène Ionesco aglomerarea de arbori, capete triunghiulare, cruci singuratice. Recitesc comentariul şi-mi dau seama, o dată în plus, de puterea

cuvintelor de a transforma până şi un dezastru într-o sărbătoare. În textul lui Ionesco arborii singuratici, crucile şi capetele spânzurate par nespus de strălucitoare, opoziţia dintre alb şi negru ia proporţii shakespeariene. Dar nu până la capăt, nu până la consumarea tragediei. Înainte de a se petrece iremediabilul, intervine o propoziţie care dă alt curs textului, oprind astfel expansiunea tragicului. Ionesco este neîntrecut în astfel de răsturnări. Confesiunea lui este un spectacol de inteligenţă şi fantezie. Marele dramaturg se joacă, se amuză, desenând la întâmplare, ignorând legile desenului, dar când trebuie să explice jocul lui cu culorile, propoziţiile devin serioase. Contemplând un cap ţuguiat şi un arbore abandonat în tristeţea lui, scriitorul începe să se întrebe despre viaţă şi moarte. „Blestematele chestiuni insolubile", care de la Dostoievski încoace tulbură conştiinţa creatorului modern, se insinuează în textul pregătit să primească în chip sărbătoresc năzbâtiile unui desenator amator. Iese până la urmă altceva: un eseu sclipitor despre neştiinţa de a desena, o confesiune tulburătoare (nu exagerez: tulburătoare) despre vânătoarea de forme, o reflecţie când gravă, când ironică, dar totdeauna profundă despre lupta dintre *Alb* şi *Negru*.

Ionesco acceptă un vechi şi naiv maniheism, îl răstoarnă, îl reaşază în relaţia iniţială, face, pe scurt, din lupta dintre două culori (sau dintre culoare şi absenţa culorii) o experienţă fundamentală. E o întâlnire romantică şi revelatoare. Negrul este brutal, teribil, puterea lui de a înghiţi celelalte culori este mare, dar dacă pui o pată roşie şi una oranj, ei bine, negrul începe să-şi piardă forţa, cezarismul lui se diminuează! Albastrul este mai neputincios în faţa *Negrului*, el trebuie protejat, şi desenatorul, angajat în această confruntare de partea celui slab, începe să fie neliniştit, caută soluţii ferme pentru a stopa agresorul: „Mă scol de la masă, fumez o ţigare, privesc încă o dată albastrul meu bolnav. Deocamdată, mă decid să-l întăresc atât cât pot, nu-i nimic de făcut, există fără îndoială mijloace pentru a ocroti albastrul printr-o pavăză, dar oare de ce culoare? un gri sau un cerc alb?...".

Soarta albastrului a devenit soarta unei fiinţe ameninţate de o mare primejdie. Ionesco este hotărât s-o apere cu orice chip, spectacolul suferinţei este pentru el insuportabil. Ca Jean-Jacques Rousseau, el este de părere că „suferinţa unei singure fiinţe este suferinţa tuturor fiinţelor...".

Culorile devin, în interpretarea dramaturgului, nişte fantasme cu care intră el însuşi în luptă, curajos şi nepregătit, gata de jertfă şi înfricoşat. *Roşul* este răutăcios, *Albul* este pur, dar, pus într-o combinaţie specială, *Albul* poate deveni agresiv. *Negrul* este, nu mai încape îndoială, *Răul*, *Crudul* în opoziţie mereu cu *Binele* sugerat, după tradiţie, de *Albul* care reprezintă absenţa culorii sau starea zero a culorii. Încercând să le asocieze, să le împace, Ionesco inventează forme aşa cum a inventat cuvinte. O veritabilă „vânătoare de forme". Nu-i mulţumit de ele, n-a ieşit ceea ce a voit, nu poate să deseneze ceea ce vede („dacă aş putea să fac ceea ce văd!"), dar se consolează repede, în definitiv arta a coexistat din toate timpurile cu catastrofele... Dramaturgul nu ştie dacă ceea ce face este tragic sau comic. „Încă de la prima mea piesă, am vrut să scriu tragedia limbajului: asta fu comic!..."

Numai comic? Dramaturgul nu spune totul. Comicul comunică în piesele sale atât de repede cu tragicul, încât nu ştii niciodată dacă trebuie să râzi sau să plângi, căci tragicul şi comicul existenţei umane vin, deodată, spre tine. Ca desenator, Eugène Ionesco se consideră „naiv comic". Observăm însă că desenatorul comic şi naiv nu este ocolit de problema gravă a morţii. Într-o propoziţie înghesuită, într-un paragraf îi scapă o mărturisire de o extremă gravitate: „încerc să reprezint, cu adevărat, viaţa şi moartea". Ar vrea să înveţe să deseneze tocmai pentru a sugera această confruntare mai dură. O pagină mai înainte pare foarte decis să apuce taurul de coarne: „Am ajuns la un punct în care trebuie să rezolvăm cu orice preţ problema morţii. Problema se pune acum cu toată acuitatea ei...". Şi, ceva mai departe: „Ne este imposibil, de aici înainte, să aceeptăm inacceptabilul. [...] Nu moare şi nu moare în noi, cu adevărat, decât ceea ce nu este sacru...!" De la o simplă problemă de tehnică a desenului, Ionesco a

ajuns la o temă metafizică. Şi nu oricum, nu în acel fel dibaci al eseiştilor de a întoarce lucrurile după cum vor ei: dramaturgul se implică în comentarii, face din destinul unei culori neajutorate propriul său destin ameninţat de răul implacabil. El ajunge astfel la întrebarea pe care n-a încetat s-o pună de când a început să scrie: „pourquoi on meurt?...".

Le Blanc et le Noir repune grava interogaţie, urmărind modul în care o culoare sumbră, răutăcioasă, acaparatoare se domoleşte în faţa rezistenţei îndârjite a unei culori slabe şi inocente. Creatorul încearcă să facă dreptate: adaugă ici o linie, pune colo un punct, strecoară o pavăză între două figuri care vor să se nimicească. Se contrazice adesea, dar în contradicţia asumată este o şansă. Ionesco îi găseşte o denumire căreia numai el îi poate da un conţinut: „speranţa disperării".

(Fragmente din volumul *Sfidarea retoricii*, 1985)

9. Decembrie 1986 în cartierul Montparnasse

Un dejun memorabil şi o comandă conspirativă.
O dedicaţie în care este vorba de „negândirea Zen"
pe o carte care provoacă criticului o dilemă gravă

Am revăzut de atunci în mai multe rânduri pe acest scriitor foarte incomod pentru autorităţile româneşti. Eugène Ionesco scria din când în când despre regimul de la Bucureşti şi cuvintele lui, usturătoare, nu erau deloc agreate. Când a izbucnit scandalul cu Biserica Română de pe Rue Jean Beauvais, dramaturgul a publicat un articol necruţător împotriva poliţiştilor de la Ambasada Română. Am notat în termeni criptici acest incident în caietele mele. Azi pot să spun că intervenţia lui Eugène Ionesco a fost decisivă pentru soarta comunităţii române ortodoxe din Paris. Un mare scriitor care nu făcuse până atunci prea mare caz de religie, deşi în profunzimile fiinţei lui era un spirit religios. Încercarea autorităţilor româneşti de a atinge libertatea credincioşilor a

trezit însă protestul, vehement, al lui Eugène Ionesco. El admitea toate libertăţile din lume, dar nu şi libertatea de a suprima libertatea spiritului. La acest punct, tolerantul Ionesco devine *farouchement* intolerant.

*

În 1986 a apărut, în traducerea fiicei scriitorului, Marie-France Ionesco, volumul *Nu* la Gallimard. Prin intermediul nu mai ştiu cui, scriitorul îmi solicitase o prefaţă. Am primit, se înţelege, cu bucurie propunerea şi am scris un studiu amplu în care voiam să dovedesc că, înainte de a fi un exerciţiu de negaţie şi un eseu care denunţă relativitatea criticii literare, *Nu* este un jurnal metafizic şi un jurnal existenţial. Studiul meu nu s-a potrivit însă cu intenţiile editorului (acesta voia altceva, şi anume informaţii de istorie literară care să lămurească substanţa volumului), aşa că a trebuit să scriu altă prefaţă, mai scurtă, cu date esenţiale despre momentul literar 1930-1934. Cartea a apărut şi, după câte am aflat, a avut un succes relativ. Cititorul francez nu ştia cine este Camil Petrescu şi de ce Ion Barbu este un personaj atât de fabulos pentru cultura europeană. Îmi amintesc că, discutând cu Cioran în decembrie 1986 acest aspect, filosoful spunea că Eugène Ionesco ar fi trebuit să publice numai jurnalul şi reflecţiile morale şi literare din interiorul cărţii, nu şi eseurile critice despre autorii români, total ignoraţi în Franţa. Poate că avea dreptate, dar în acest caz mă întreb dacă, fără Arghezi, Barbu şi, în genere, fără colorata lume literară românească, exerciţiile de negaţie ale tânărului Eugen Ionescu ar mai fi avut vreo justificare. Cert este că *Nu* a fost tipărit acolo unde autorul îşi câştigase o mare reputaţie. Comentatorii săi francezi puteau avea, acum, un punct de reper.

Am făcut toate diligenţele necesare pentru a ajunge la Paris, dar aprobarea de a pleca mi-a ajuns foarte târziu, după începerea anului universitar. Şi, se ştie, în anul universitar nu se pleacă în străinătate. Am ajuns la începutul lui decembrie, îmi amintesc precis, de Sfântul Nicolae (6 decembrie) eram

acolo şi primul meu gând a fost să-i telefonez dramaturgului. Mi-a răspuns, ca de obicei, fiica lui, Marie-France, care trecuse prin seminarul nostru de la Paris – IV. Consultat, scriitorul şi-a manifestat dorinţa de a mă vedea: „vom lua dejunul împreună" – mi-a comunicat el. Cum era deja ora 11 şi cum locuiam în nordul Parisului, m-am urcat numaidecât în metrou şi am ajuns în Montparnasse. Aveam suficient timp să intru prin librăriile din cartier, să stau într-o cafenea şi să privesc spectacolul străzii, totdeauna fascinant. Ceea ce am şi făcut. Într-o librărie situată la câţiva zeci de metri de Bd. Montparnasse, 96 (casa în care locuia Eugène Ionesco) descopăr *Ce formidable bordel* tipărită mai demult. Am răsfoit-o, m-a interesat şi m-am gândit că, dacă îmi vor ajunge banii, s-o cumpăr. Dar nu acum, ci la sfârşitul micului meu concediu parizian.

Nu mai fusesem de câţiva ani (patru-cinci) la Paris şi, de câte ori îl revedeam, eram uluit. Nimic nu părea că s-a schimbat şi, totuşi, un alt aer, un alt stil al modei feminine, un alt mod de a aranja vitrinele, apoi turiştii... Turiştii dau şi ei culoare acestui oraş formidabil, sinteză a civilizaţiei noastre. În 1986, dominanţi erau asiaticii. Străzile, cafenelele, restaurantele, muzeele erau pline de ei. Niciodată singuri, totdeauna în grup, de multe ori familii întinse – se vedea limpede – pe trei generaţii. Înarmaţi, toţi, cu un aparat de fotografiat prins de gât. Curioşi, cercetau tot, vorbeau pe şoptite, îşi aruncau priviri repezi şi continuau, apoi, să observe şi să fotografieze. Naţii ciudate, instalate, parcă, de la începutul lumii în discreţie şi modestie. I-am revăzut, când am fost peste un deceniu, la Londra. Acelaşi mers fără grabă, aceeaşi discreţie curioasă, cercetătoare. O civilizaţie, putem spune, a discreţiei, pe care o purtau, acum, în capitala culturală a lumii. Sau cel puţin fusese câteva secole. Parisul nu mai este acum unicul centru spiritual şi nici cel mai important, spun sociologii, antropologii, reprezentanţii geografiei urbane... Centrele s-au diversificat, un artist – ca să ajungă celebru – nu mai trebuie să treacă prin Paris. Un pictor – pentru a avea cotă mare – trebuie să fie acceptat întâi la New York sau în alt oraş din America... Parisul, zic scepticii şi răuvoitorii, a devenit o bătrână mătuşă

arţăgoasă şi snoabă pe care trebuie s-o vizitezi din când în când pentru a vedea ce ifose mai manifestă. Nu sunt de acord, protestez, Parisul este nemaipomenit, Parisul se sincronizează lent dar sigur, Parisul ştie să păstreze ceea ce trebuie păstrat din spiritualitatea unei lumi care se globalizează repede, prea repede.

*

Întrerup reveria mea pariziană aici. S-a făcut deja ora 13 fără un sfert şi, cum am promis, la ora 13 voi suna la uşa apartamentului de la etajul trei (sau şase?, nu mai ştiu) din Bd. Montparnasse, 96 (96 sau 92? trebuie să verific în carnetele mele). Au trecut, iată, 20 de ani de când s-au petrecut toate aceste întâmplări; întâmplări din mica istorie, evenimente – cum se zice – fără istorie; nu cumva istoria noastră este cu precădere istoria faptelor fără istorie? Nu cumva tocmai asemenea fapte, neînsemnate, ne fac destinul? Cu aceste gânduri urc, uşor emoţionat, într-un lift de două persoane, spre apartamentul scriitorului româno-francez Eugène Ionesco, deşi nu este prima dată când îl vizitez. Am sunat, mi s-a deschis repede, eram aşteptat, m-am aşezat pe fotoliul din dreapta uşii de la intrare, acolo unde stătusem şi altădată, am timp să mă uit în jur. Opera sculptorului danez Jacobson este tot acolo, picturile, fotografiile – la locul lor pe pereţii acestui încăpător, agreabil spaţiu de primire... Apare şi scriitorul, cu aceeaşi faţă bună, cu acelaşi aer puţin absent, cu aceleaşi vorbe prieteneşti... *Ce mai faceţi, ce mai este pe la Bucureşti, ce se mai întâmplă în România, aţi văzut cartea, Marie-France, să-i dăm un exemplar, mulţumesc pentru prefaţă...* N-am apucat să răspund la nicio întrebare că doamna Rodica Ionescu, cred, a intervenit şi ne-a invitat să mergem alături, la *Le Dome*, pentru a dejuna. Am plecat numaidecât şi, cum am deschis uşa braseriei, patroana a întâmpinat familia Ionesco care avea totdeauna o masă rezervată.

Ce-a urmat este o istorie pe care nu ştiu dacă trebuie s-o relatez. Eu o găsesc elocventă pentru inocenţa creatorului

şi modul lui simpatic complice de a se comporta. Iată despre ce e vorba: îndată ce ne-am aşezat la masă, mama şi fiica au plecat la toaletă şi, rămaşi singuri, marele scriitor a chemat numaidecât, într-un stil care m-a surprins (un stil, să-i spunem, al maximei urgenţe!) pe *garçonul* care aştepta atent la câţiva metri. Când s-a apropiat, Eugène Ionesco a comandat în şoaptă, conspirativ: „trei sticle de Sancerre". Nu cunoşteam la acea dată soiul Sancerre, am bănuit însă că este vorba de ceva (o băutură fină) ce nu poate lipsi de la masa la care eram invitat. După această comandă precipitată şi, repet, conspirativă, dramaturgul a reluat întrebările puse înainte... N-am apucat să răspund decât la puţine dintre ele pentru că, în clipa în care mama şi fiica s-au apropiat de masă, din cealaltă parte venea, în grabă, *garçonul* cu cele trei sticle de Sancerre alb pe tavă... După un scurt moment de stupoare, Marie-France (fiica), descoperind infracţiunea, atacă nemilos cum numai fiicele ştiu să facă: „Papa, îmi amintesc că a spus ea, ce reprezintă acest lucru? Ştii, doar, că nu ai voie să bei, cine a comandat aceste trei sticle?" etc... Întrebări grele, întrebări imposibile, întrebări cât se poate de culpabilizatoare. Dramaturgul le-a primit cu resemnare şi, după o vreme, s-a dezvinovăţit cu o uluitoare inocenţă: „Ai dreptate, Marie-France, dar nu-i vorba de mine, am comandat Sancerre-ul pentru invitatul nostru, vreau să guste acest vin minunat". După această justificare, atât de convingătoare, incidentul s-a închis. Eu, curios să cunosc soiul Sancerre, am gustat şi am confirmat că, într-adevăr, Sancerre este un vin minunat. Inutil să mai precizez că, din cele trei sticle desfăcute, n-a fost consumată decât o mică parte. Ce are a face! Iniţierea era deja săvârşită. De atunci, de câte ori ajung la Paris, nu uit să cer, la dejun sau la cină, o sticlă de Sancerre alb, în amintirea lui Eugène Ionesco şi, desigur, pentru plăcerea mea. Am devenit, pot spune, expert: ştiu ce an a fost performant şi ce an a fost defavorabil pentru acest soi de vin pe care, în decembrie 1986, de Sfântul Nicolae, mi l-a recomandat, în stare de totală abstinenţă, ca să nu spun interdicţie alcoolică, autorul *Regelui se stinge...*

*

Revenind, după dejun, în apartamentul de pe Bd. Montparnasse, dramaturgul m-a întrebat dacă-mi lipseşte vreuna dintre cărţile sale şi, la răspunsul meu, mi-a dăruit *Ce formidabile bordel* apărută cu mult timp în urmă (în 1973) la Éditions Gallimard. N-o citisem, aşa că am primit-o cu bucurie. Ajuns la hotel, am deschis-o şi am citit, evident, dedicaţia. Era flatantă. Ţin minte şi acum o parte din ea: „cu un sfârşit care mi-a rămas din negândirea Zen"... Este vorba, se înţelege, de un simbol din piesa de teatru şi de o trimitere misterioasă: „negândirea Zen"... Mergând mai departe, descopăr un fapt şi mai ciudat: exemplarul pe care mi-l dăruise autorul era, în fapt, un exemplar de lucru: replici tăiate (chiar pagini întregi, de pildă: o bună parte din scena a XII-a!), propoziţii reformulate, replici adăugate etc... Am rămas surprins şi, ca să spun altfel, am intrat într-o mare dilemă. *Trebuie*, am zis, *să-i dau numai-decât telefon şi să semnalez eroarea; acest exemplar de lucru nu-mi aparţine, nu poate să-mi aparţină, autorul are nevoie de el, este imoral să-l păstrez...* Acesta era gândul cel bun, gândul cel drept. Celălalt gând, egoist, justificativ îmi spunea: *nu ai dreptate, autorul însuşi ţi-a dat acest exemplar, a făcut acest lucru în chip expres, a dorit să-ţi facă un cadou nemaipomenit, nu-i cazul să ai probleme de conştiinţă, este un gest de stimă şi de prietenie, stai liniştit, acceptă situaţia...* Nu spun cum am curmat şi dacă am curmat această gravă dilemă. Spun doar că am comparat textul din Pléiade (ediţie definitivă) cu textul din exemplarul aflat la mine şi am remarcat că unele modificări au fost operate, altele nu... Aşadar, *ionescologii* au la ce medita atunci când examinează scriitura şi biografemele dramaturgului inspirat de negândirea Zen. Pentru aceasta, vor fi nevoiţi să vină la Biblioteca Academiei Române, acolo unde, din când în când, prin anii '20 şi anii '30, păşea un tânăr eseist care declara că suferă de sindromul genialităţii franceze şi că nu există în lume alt adevăr decât adevărul său.

INDEX

A

Acterian, Arșavir – 202, 275, 277, 278, 290, 292, 296, 321, 343, 433
Acterian, Haig – 203, 204, 290
Acterian, Jeni – 8, 275, 290, 291-294, 297, 320
Adania, Alfons – 282
Aderca, Felix – 125
Alecsandri, Vasile – 391, 419
Alexandrescu, Grigore – 281
Alexandrescu, Vlad – 203, 451
Alexandrescu Vianu, Maria – 203, 451
Amiel, Henri Frédéric – 318, 350
Amzăr – 204
Anghel, Dimitrie – 79, 84
Antonescu, Ion – 397, 398, 433, 443
Antonescu, Mihai - 397
Aragon, Louis – 482
Arghezi, Tudor – 19, 30, 72, 73, 75, 76, 80, 81, 93-98, 100-102, 113, 119, 125, 127, 130-132, 140, 146-155, 162, 163, 174, 182, 187, 230, 233, 255, 280, 284, 290, 337, 339, 343, 367, 392, 395, 419, 421, 426, 427, 429, 437-439, 455, 457, 461, 470, 498
Artaud, Antonin – 47
Augustin, Sfântul – 353
Avramescu, Tiberiu – 342
Avramescu, soții – 293

B

Bacovia, George – 149, 255
Balzac, Honoré de – 54, 214, 215, 228, 255
Barbu, Ion – 30, 73, 76, 80, 93, 95, 96, 98, 100, 106, 108-111, 113, 125, 127, 143, 174, 177, 297, 298, 419, 420, 427, 458, 461, 467, 498
Barthes, Rolland – 67, 170, 321, 482
Bataille, Georges – 47, 339
Baudelaire, Charles – 61, 144, 151, 331, 337, 416, 472, 478
Bălănescu, Gabriel – 166
Beauvoir, Simone de – 482
Beckett, Samuel – 22
Bellu, Nicolae – 447
Berdiaev, Nicolai – 306
Berindei, Dan – 248
Berindei, Ion D. – 248
Bernanos, Georges – 306
Bernstein, Leonard – 334, 383
Biard, Auguste – 233
Biard, Thérèse – 232, 233
Biberi, Ion – 126
Bierry, Étienne – 487, 488
Blaga, Lucian – 187, 255, 337-339, 382, 391, 392, 395, 421
Blanchot, Maurice – 339
Blecher, Marcel – 21, 162, 184, 187, 459, 461
Bobei, C. – 181
Boileau, Nicolas – 189
Bonnefoy, Claude – 19, 63, 71, 246, 263, 402, 413
Botez, Demostene – 173, 174
Botta, Dan – 204
Botta, Emil – 159, 163, 187, 292,

293, 431
Bouchardy – 377
Bourbon, familie – 225
Boz, Lucian – 103, 127, 277
Braque, Georges – 481
Brătianu, Gheorghe L.C. – 391
Brâncuși, Constantin – 462, 463, 481
Brecht, Bertolt – 92, 457
Breton, André – 179
Brezianu, Barbu – 80, 282
Buisson, Albert – 474
Bunescu, Marius – 176-178
Burileanu (C. Ionesco), Rodica – 289, 401
Buruiană (I. Ionescu), Eleonora – 251

C

Camus, Albert – 47, 308, 339, 340, 473
Cantacuzino, Ion I. – 103, 109, 121, 125, 204
Caracostea, Dimitrie – 150, 279, 391
Caragiale, I.L. – 16, 55, 92, 126, 165, 216, 217, 239, 260, 267, 272, 300, 384, 407, 410, 411, 414, 419, 420, 423, 428, 463, 464
Caraion, Ion – 31, 342, 346, 347
Carandino, Nicolae – 442
Carp, Orighen - 250
Carrini, Gabrielle – 392
Cazacu, Matei – 218
Călinescu, George – 38, 80, 81, 103, 122, 127, 139, 143, 165, 180, 187, 222, 223, 324, 343, 423, 447, 458, 459
Călinescu, Matei – 364
Călugăru, Ion – 145
Căpitănescu, Titina – 178
Cerna, Panait – 298
Cerna-Rădulescu, Al. – 212
Cernat, Paul – 6
César (César Baldaccini, zis) – 214
Chaplin, Charles – 322, 335
Chateaubriand, François-René de – 416
Chinezu, Ion – 395
Cioculescu, Simona – 34, 389
Cioculescu, Şerban – 80-82, 94, 102-104, 121, 127-129, 135, 149, 157, 165, 296, 300, 301, 232, 391, 392, 402, 458, 470
Cioran, Emil – 5, 21, 22, 33, 34, 38, 49, 86, 91, 121, 135, 137, 147, 163, 187, 191, 193, 196, 198-212, 219, 220, 233, 243, 245-247, 278, 293, 322, 343, 362, 363, 365, 367, 376, 387, 388, 396, 397, 399, 400, 416-418, 420, 434, 457, 469, 470, 498
Ciorănescu, Al. – 391
Ciurezu, D. – 173
Cocteau, Jean – 134, 334, 383, 423
Cohn (C. Burileanu), Ana – 262
Coloşenco, Mircea – 249, 261
Comarnescu, Petru – 21, 23, 27, 32, 58, 103, 121, 122-124, 188, 190, 193, 199-202, 204, 207, 273, 282, 313, 332, 333, 342, 347, 374, 392, 398, 403, 404
Comte, Auguste – 483
Condé, Louis II de – 53
Constantinescu, Petru (Titel) – 374
Constantinescu, Pompiliu – 80, 103, 127-130, 135, 391, 392, 470
Constantinescu-Iaşi, Petre – 445
Coresi, Diaconul – 182, 390
Crainic, Nichifor – 173, 204, 391
Creangă, Ion – 276, 391
Croce, Benedetto – 155, 281
Curtius, Ernst Robert – 416, 417

D
Damaschin, Vasile – 103
Damian, Mircea – 427
Dan, Pavel – 339, 392
Dante Aligheri – 271
Darmangest, publicist – 389
Davidescu, Nicolae – 165
De Chirico, Giorgio – 177
Delay, Jean – 474
Deleanu, Paul-Costin – 204
Delorme, Danielle – 487
Demetriade-Bălăcescu, Lucia – 177
Demetrius, Lucia – 427, 428
Descartes, René – 167, 277
Diaconu, Marin – 34, 417
Dianu, Romulus – 121
Diderot, Denis – 213, 218
Didier – 389
Dietrich, Marlene – 277
Diligent, Alpha – 474
Dionisie (Dionis) Areopagitul – 56
Dogaru, Ilie – 187
Dostoievski, Fiodor Mihailovici – 255, 495
Dragomirescu, Mihail – 114, 238, 281, 456, 457
Dragu, I. – 394
Drouet, Juliette – 231
Druon, Maurice – 472
Dumas, Alexandre (fiul) – 383
Dumitrescu, Geo – 212
Dumitrescu, Ştefan – 177
Dupront, Alphonse – 374, 389-392
Duvaquet, Alain – 487

E
Eliade, Mircea – 5, 21, 29, 34, 38, 58, 86, 91, 92, 107, 113, 121, 137, 184, 187, 193, 197, 198, 201, 202-206, 246, 284, 293, 312, 316, 317, 320, 334, 337-339, 362, 387, 388, 391, 395-397, 399, 400, 413, 420, 433, 470
Elian, Alexandru – 204
Eliot, T.S. – 190, 308
Emmanuel, Pierre – 340, 482
Eminescu, Mihai – 6, 19, 28, 113, 131, 144, 147, 162, 165, 188, 222, 223, 246, 255, 356, 391, 422, 457, 465
Enăceanu, domnişoara – 278

F
Faugére, Peytavi de – 254
Fântâneru, Constantin – 277, 278, 287
Ferran – 389
Flaubert, Gustave – 52, 54, 56
Florescu, Nicolae – 279
Floru, Ioan – 255
Fondane, Benjamin – 22, 396
Fournier, Alain – 56
France, Anatole – 213, 255
Francesco de Assisi – 72
Freud, Sigmund – 53, 179, 242, 290
Frunzetti, Ion – 342

G
Gàldi Ladislau – 393
Gaulle, Charles de – 340
Gautier, Jean-Jacques – 266, 267
Genet, Jean – 482
Georgescu-Cocoş, Nicolae – 151
Gheaţă, Dumitru – 172
Gide, André – 43, 56, 198, 234, 278, 290, 296, 314, 315, 317, 318, 321, 348, 349, 352, 353, 423, 474
Gillet, Louis – 390
Giono, Jean – 304
Giorgiu, Ion – 296
Giraudoux, Jean – 292, 384, 385
Goethe, Johann Wolfgang von – 213
Goncourt, Edmond şi Jules – 350

Gorgias – 170
Grant, N. – 176
Groza, Petru – 442, 448
Guillermou, Alain – 390
Gulian, Emil – 103
Gyr, Radu – 153, 294

H

Han, Oscar – 177
Handoca, Mircea – 219
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich – 114
Heidegger, Martin – 339
Heliade-Rădulescu, Ion – 76, 243
Henry, Paul – 390, 394
Herseni, Traian – 135, 136
Hitler, Adolf - 296
Hogaș, Calistrat – 166, 391
Holban, Anton – 164, 165, 184, 185, 187, 287-289, 428, 458
Homer – 271
Hubert, Marie-Claude – 237, 246, 266
Hugo, Adèle – 231, 233
Hugo, Léopold Sigisbert, conte, general – 225, 226
Hugo, Léopoldine – 231
Hugo, Sophie – 225, 226, 227
Hugo, Victor – 19, 30, 139, 146, 178, 215, 221, 222, 224, 225, 226, 228-235, 292, 296, 335, 377, 381, 422, 457,
Huxley, Aldous – 113

I

Iancu, Marcel – 177, 178
Ibrăileanu, Garabet – 417
Ierunca, Virgil – 319, 347, 451
Ignătescu, Constantin – 294
Ilea, Ion Th. – 80
Ilovici, Mihail – 103, 129
Ionesco, Marie-France – 29, 205, 206, 220, 295, 364, 373, 376, 470, 498-501
Ionescu, Eugen N. – 238, 247, 248-251, 253, 281, 432
Ionescu, Gelu – 404
Ionescu, Ioan. N. – 249, 250
Ionescu, Marilena E. – 250
Ionescu, Mircea E. – 250
Ionescu, Nae – 169, 193, 194, 203, 204, 274, 277, 290, 295, 300, 339, 392
Ionescu, Nicolae – 248
Ionescu, Sofia – 248
Iorga, Nicolae – 150, 153, 154, 168, 278, 338, 456
Iosif, Ștefan Octavian – 163, 391
Ipcar, Anette – 251, 252
Ipcar, Anne – 252
Ipcar, Armand – 252
Ipcar, Christiane – 251
Ipcar, Émile – 252
Ipcar, Jean – 251, 252
Ipcar, Jean Sébastien – 252
Ipcar (C. Ionescu), Marie-Thérese – 238, 250, 251, 401
Ipcar, Sabine – 53, 252, 253, 254
Ipcar, Ulysse – 252
Ivary, Benjamin – 376

J

Jacobson, Robert – 481, 500
Jacquart, Emmannuel – 270, 403
Jammes, Francis – 72, 81, 174, 180
Jean, Adela – 175
Jebeleanu, Eugen – 282
Jianu, Ionel – 282, 293
Jianu, soții – 282

K

Kemp, Robert – 267
Kierkegaard, Soren – 278
Kotzebue, August Friedrich

Ferdinand von – 213

L

Laforgue, Jules – 81
Lahorie, general – 225, 226
Laignel-Lavastine, Alexandra – 206, 251, 387, 396, 399
Lamartine, Alphonse de – 416
Lautréamont, Isidore Ducasse, zis contele de – 472
Le Gall, André – 248, 252, 397, 400, 452
Lemnaru, Oscar – 184
Lequier, Jules – 215
Lévi-Strauss, Claude – 482
Lovinescu, Eugen – 56, 80, 87, 102, 127, 128, 134, 145, 158, 163, 165, 169, 181, 188, 275, 276, 283, 294, 297, 323, 395, 433, 456, 458, 459, 470
Lovinescu, Horia – 276
Lovinescu, Monica – 220, 275
Lovinescu, Vasile – 276
Ludovic Filip (Louis-Philippe) – 231
Lugojanu, Octav – 254
Lupasco, Stéphane – 270

M

Macedonski, Alexandru – 79, 149, 172
Maeterlinck, Maurice – 72, 80, 174
Maiorescu, Titu – 19, 95, 100, 101, 162, 188, 248, 316-318, 384, 412, 418
Maistre, Joseph, conte de – 199, 483
Mallarmé, Stephane – 64, 143, 177
Malraux, André – 43, 47, 49, 59, 69, 225, 473
Maniu, Adrian – 460
Manoliu, Petru – 204
Manolovici, Lydia – 288
Marcel, Gabriel – 266, 373, 404
Marcu, Alexandru – 391
Marghiloman, Alexandru – 250
Marian, Paul B. – 282
Marin, Adrian – 180
Marin, Emile – 252
Marin, Andrei – 255
Maritain, Jacques – 277, 306
Martin, F.O. – 390
Martonne, Emmanuel Louis Eugène de – 390
Massoff, Ioan – 182
Mauclair, Jacques – 266, 483
Mauriac, Claude – 266, 483
Maximilian, Mihai – 168
Maxy (Max Hermann) – 282
Medrea, Corneliu – 176
Michaux, Henri – 340
Militaru, Vasile – 153
Minulescu, Ion – 147, 149
Modigliani, Amedeo – 177, 481
Molière (Jean-Baptiste Poquelin, zis) – 214
Monier, Louis – 387
Monroe, Marilyn – 211
Montaigne, Michel Eyquem de
Morand, Paul – 54, 213, 352
Mounier, Emmanuel – 303, 304, 306, 309, 332, 333, 373, 374
Moşandrei, Mihai – 81
Mugur, Florin – 212
Mussolini, Benito – 253

N

Nadeau, Maurice – 67
Napoleon I – 225, 226, 255
Napoleon III – 394
Naum, Gellu – 166
Nerval, Gérard de – 472
Niculescu-Buzeşti, Gheorghe – 397
Nietzsche, Friedrich – 56, 100, 140, 328, 365, 457

Noica, Constantin – 21, 34, 38, 133-135, 137, 157, 192, 193, 195, 196, 201, 202, 204, 212, 214-220, 237, 248, 282, 283, 293, 300, 302, 323, 331, 337, 338, 367, 457
Noica, Wenda – 293

O

Odeanu, Anișoara – 160
Omăt, Gabriela – 275
Ortega Y Gasset, José – 223, 420

P

Pallady, Theodor – 176
Pandrea, Petre – 38, 91, 125, 193
Papadat-Bengescu, Hortensia – 164, 187, 290
Papini, Giovanni – 280
Papu, Edgar – 204, 278
Paraschivescu, Miron Radu – 150, 347
Pascal, Blaise – 322, 335
Păunescu, Ilie – 448
Păun-Pincio, Ion – 187
Péguy, Charles – 333
Pericle – 170, 481
Peltz, I. – 160
Pepys, Samuel – 350
Perahim, Jules – 179
Perpessicius (Dimitrie S. Panaitescu) – 172, 470
Pétain, Philippe – 394
Petrașcu, Milița – 178
Petrescu, Camil – 95, 98, 102-104, 106-108, 163, 164, 174, 187, 320, 374, 392, 498
Petrescu, Cezar – 163
Petrescu, Radu – 352
Petreu, Marta – 135, 168, 169, 243, 265
Petrovici, Ion – 169, 391, 392
Pevsner, Anton (Antoine) – 481
Peyrefitte, Alain – 416
Platon – 89, 134, 215, 216
Picasso, Pablo – 177, 178
Pillat, Ion – 187, 391
Pippidi, Dionisie – 295, 296
Poe, Edgar Allan – 38, 39, 61
Polihroniade, Mihail – 203, 204
Ponge, Francis – 340
Popescu, Mircea – 490
Protagoras – 170
Proust, Marcel – 19, 51, 104, 141, 162, 163, 224, 255, 266, 290, 292, 420, 457
Puşcariu, Sextil – 391

Q

Queneau, Raymond – 340

R

Rabelais, François – 416
Ralea, Mihail – 295, 397, 442-446, 448, 450, 451, 470
Raves, Paul – 394
Raymond, Marcel – 144
Rădulescu, Constantin – 250
Rădulescu, Mihai Sorin – 248, 251
Rădulescu-Pogoneanu (c. Vulcănescu), Alina – 248
Rădulescu-Pogoneanu, Elena – 248
Rădulescu-Pogoneanu, I.A. – 248
Rădulescu-Pogoneanu, Victor (Piki) – 397
Rebreanu, Liviu – 107, 187, 296
Renard, Jules – 350
Richelieu, Armand Jean du Plessis, cardinal – 474
Rilke, Rainer Maria – 81
Rimbaud, Arthur – 44, 151, 472
Robot, Alexandru – 103
Rodin, Auguste – 178
Roman, Horia – 280
Roques, Mario – 390

Rosetti, Alexandru – 189, 190, 392, 460
Rostand, Jean – 483
Rousseau, Henri – 177
Rousseau, Jean-Jacques – 43, 54, 218, 350, 496

S

Sadoveanu, Mihail – 160, 166, 187, 391, 421
Sahia, Alexandru – 277, 282, 283, 286
Saint-Simon (Louis de Rouvroy, duce de) – 350, 352
Sarraute, Nathalie – 482
Sartre, Jean-Paul – 43, 49, 55, 56, 58, 61, 63, 92, 235, 236, 244, 307, 310, 436, 457, 468, 469, 473, 478, 482
Sasu, Aurel – 37, 138
Sân-Giorgiu, Ion – 81, 182
Sebastian, Mihail – 103, 187, 203, 204, 253, 275, 294-297, 320, 341, 388, 395, 398, 433
Serreau, Jean Marie – 487
Sevastos, M. – 181, 182
Shakespeare, William – 61, 89, 97, 214, 215, 469, 484
Stamatu, Horia – 153, 202, 204
Stendhal (Henri Beyle, zis) – 163, 316
Stere, Constantin – 165, 184, 185
Sterian, Paul – 110, 111, 204, 294
Stoe, Victor – 166
Stolojan, Sanda – 218, 220
Streinu, Vladimir – 80, 130-132, 148, 300, 301, 391, 392
Suchianu, D.I. – 443-445
Supervielle, Jules – 292
Swift, Jonathan – 350

Ş

Şerban, Andrei – 470
Şora, Mariana – 188-190, 319, 324, 347
Şora, Mihai – 188, 189, 388
Şuluțiu, Octav – 103, 127, 275, 277, 279, 280-284, 286-288, 290, 293, 296, 297, 320, 321, 433, 481

T

Tardieu, Jean – 340
Tănase, Eugen – 392
Tănase, Stelian – 262
Teodoreanu, Ionel – 160, 280
Theodorescu, Cicerone – 103
Theodorescu-Sion, I. – 177, 178
Thibaudet, Albert – 133
Tolstoi, Lev Nikolaevici – 89
Toma, Sorin – 150
Tomozei, Gheorghe – 212
Tonitza, Nicolae N. – 82, 177
Topîrceanu, George – 80
Tour du Pin, Patrice de Ia – 340
Tourenne de – 53
Troyat, Henri – 483
Tucidide – 295
Tzara, Tristan – 19, 149, 162, 461

U

Urmuz – 20, 402, 403, 461

V

Van Gogh, Vincent – 180, 369-373
Valéry, Paul – 19, 38, 139, 141, 151, 155, 158, 162, 177, 224, 230, 290, 416, 420, 423, 457, 463
Vartic, Ion – 78, 402, 404
Vartic, Mariana – 37, 78, 84
Vasiliu-Răşcanu, Constantin – 443, 444, 446, 448
Văcărescu, Elena – 396
Vâlceleanu, Bălan – 250
Vâlsan, Mihai – 166
Ventura, Maria – 379, 380

Verlaine, Paul – 472
Vianu, Alexandru – 204
Vianu, Tudor – 21, 30, 38, 56, 94, 121, 144, 165, 200, 202, 203, 207, 278, 295, 296, 342, 451, 453
Vidrașcu, Emanuel – 254, 256
Vinea, Ion – 19, 56, 149, 162, 461
Vișoianu, Constantin – 397
Voinescu, Alice – 320
Voltaire (François Marie Arouet, zis) – 213, 218, 388
Voronca, Ilarie (E. Vala) – 282, 339, 461
Vulcănescu, Mircea – 38, 116, 121, 132-137, 168, 193, 194, 204, 215, 248, 392

W

Whitman, Walt – 144

Z

Zamfirescu, George Mihail – 379, 427
Zeldin, Theodor – 416
Zola, Emile – 172

CUPRINS

Eugen Ionescu/ Eugène Ionesco: analiza unui caz de conştiinţă (Livia Iacob) 5
Cuvânt înainte 29
Un autor care fuge de criticul său 37

I

Literatura şi lumina primei zile 41
1. „Je c'est moi." Un autor care se confesează pentru că nu-i place să vorbească despre sine. Un prim paradox 41
2. Naratorul şi personajele din confesiune 45
3. Copilăria, un spaţiu de securitate 49
4. Un paradis în care se strecoară un demon în calesoni: Tatăl. O primă scenă dintr-un război pe viaţă 52
5. Biografia Fiului. Cineva care nu-l iubeşte pe Jean-Paul Sartre 55
6. „Suntem toţi nişte Iovi [...]. Noi suntem infernul..." 58
7. Reprezintă, oare, scriitura o posibilitate de salvare? 62
8. Strategiile autoficţiunii 67

II

„Elegii pentru fiinţe mici". Parafraze argheziene şi barbiene. Poezia universului mic. Sentimentul franciscan 71

III

Proze. Autoficţiuni. „O lume fără oameni" 84

IV

„Nu". Un exerciţiu de „ego-critică" 93
1. „E necesar un neo-junimism critic" 93
2. O tipologie a criticilor: criticul Berembest, criticul debonar, criticul negativist etc. 97
3. În anticamera cronicii literare. Un mic Ulise exterminator 101
4. Ceva ce ar putea fi numit exerciţiu de „ego-critică" 104

5. Strategiile discursului ionescian 109
6. Jurnalul unei crize morale şi spirituale 111
7. „Dacă aş fi francez, aş fi genial". Un cronicar care se îndoieşte „integral de orice valori" 112
8. „Între două punţi" 115
9. „Disperarea este tot aşa de absurdă ca şi speranţa" 118
10. Critica literară este, în fapt, un jurnal al omului care scrie, iar jurnalul cere un „epicism interior" 119
11. Cum primeşte critica literară acest act de revoltă: „poziţia academică" şi „poziţia experienţialistă" 121
12. Nihilistul, excentricul, demonicul Eugen Ionescu 125
13. Ce spun marii critici? Reacţiile lui Pompiliu Constantinescu şi Şerban Cioculescu 127
14. „Criticul profesional" şi „criticul eseist". Părerea lui Vladimir Streinu despre „câtimea majoră de subiectivism" din Nu 130
15. Apărarea sociologilor. Mircea Vulcănescu. Critica – o asceză a spiritului. Ironia sofistică 132
16. Critica literară ca terapeutică morală. Denunţarea „mahalalei literare". Traian Herseni 135

V

Ce-i place, dar mai ales ce nu-i place tânărului Eugen Ionescu (I) *138*
1. Arta nu poate fi decât biografie: descriere, cuprindere a vieţii. Esteticul ne poate salva „de lumea în care ne uităm" 140
2. Un tânăr „cumplit de fricos" 144
3. A fi tânăr înseamnă a avea geniu. Demonizarea lui Arghezi 146
4. Arghezi are, totuşi, părţile lui 152
5. Decesul criticii literare. Greaţa de literatură 155
6. Ce-i place, ce nu-i place lui Eugen Ionescu 161
7. Literatura în ţara tatălui 167
8. „Un Gorcias de Bucureşti"? 168

VI

Ce-i place, dar mai ales ce nu-i place tânărului Eugen Ionescu (II) *171*
1. Literatura: la ce serveşte? Eu sunt pentru contra 171
2. Suprarealismul în artă? „Demult, demult depăşit" 175
3. O carte serioasă nu poate înlocui pe Dumnezeu 180

4. „Totul trebuie luat de la început". „Moartea – iată singurul adevăr" 184
5. Temele recurente ale eseistului. Câteva concluzii provizorii 186

VII

Generația tânără *192*
1. Primatul spiritului sau primatul politicului? 192
2. „Décidement, ça va mal" 202
3. „Un tânguitor sclipitor" care nu-l mulțumește multă vreme pe Constantin Noica 212
4. „Nu vezi ce Don Quijote răsturnat ai devenit!?" Constantin Noica dă semne de iubire spirituală. O operă, în fine, „cu mesaj": „Rinocerii" 215

VIII

Biografia omului retoric. Victor Hugo: farsorul și geniul *221*

IX

Fantasma unui tată psihanalitic. „L'ogre dans ses longs caleçons" *236*
1. Tatăl ca simbol al autorității represive. De ce patria trebuie să fie a tatălui, și nu a mamei? 238
2. Fiul și tatăl învrăjbiți până la sfârșitul istoriei. „Exilul" din țara tatălui. Scene caragialești în familia tatălui 242
3. Un studiu genealogic despre ascendența mamei și a tatălui 248

X

Romanul familial în „Victimes du devoir" și „Voyages chez les morts" *265*

XI

Portrete și autoportrete în oglindă. O conciliere istorică *275*
1. Petrecerile și melancoliile tinerilor intelectuali bucureșteni în varianta „unui om fără calități" (Arșavir Acterian) 275
2. Capriciile unui „mic geniu – boboc". Varianta diaristului Octav Șuluțiu 279
3. Un grup de acțiune intelectuală care să abdice de la orgoliu 281

4. Nestatorniciile unui tânăr inteligent. O istorie spusă de portăresele literaturii 284
5. „Jocurile Daniei" şi duplicităţile mesagerului 287
6. Alte „năzbâtii şi comicării" văzute de o fată care nu-l iubeşte pe Proust: Jeni Acterian 290
7. Portretul unui tânăr panicat în viziunea lui Mihail Sebastian 294
8. Autoportretul din „Nu" 297
9. Succesele „fiului risipitor" sunt, în fine, recunoscute de criticii generaţiei sale 300

XII

Despre „dezenţializarea literaturii" şi efectele nefaste ale revoluţiilor. Întoarcerea democraţiilor spre religie 303
1. „Orice revoluţie este, în fapt, o reacţiune" 303
2. Soluţia metafizică bazată pe dinamizarea urii ca să corecteze efectele culturii moralişti lor 309

XIII

Autobiografia unui „băiat frământat" cuprins deseori de „o panică înfiorătoare" 312
1. „Genul originar literar [...]. Adevăratul gen literar." Necesitatea unui „epicism interior" 313
2. Cazul Eliade. Mai mult stil „négligé". Exemplul lui Maiorescu 316
3. Un diarist atipic, un diarist care nu respectă, de regulă, clauzele genului. „Je considère que je existe et que je suis moi" 319
4. „Un Charles Chaplin care l-a citit pe Pascal" (Cioran). „Mai bine să sfinţesc fleacurile decât să compromit sfinţii" (Eugen Ionescu) 322
5. „Primăvara 1939." A comunica incomunicabilul. O cronică a umbrelor. Două scrieri, trei momente ale interiorităţii 323
6. Un jurnal din 1940-1942 adnotat în 1967. „Je ne suis pas dans le langage. Je suis dans la parole." 328
7. Jurnal parizian. Un personaj care nu se simte bine, niciodată, pe pământ. O singură excepţie: Parisul. Criza elitelor europene. O soluţie: „personalismul" lui Mounier. Cultura ca formă de sensibilizare a divinului 332

8. Scrisori către Tudor Vianu. Un discurs despre „abisurile celor mai adânci deznădejdi". Melancolii şi spaime la Vichy. „De când am căzut din rai, nu facem decât să cădem." 335
9. Din nou Vichy. Un existenţialist care nu iubeşte „existenţialismul [care] face ravagii". Totu-i pierdut. Dar: „Cher ami, comme elle est belle, la liberté". Două scrieri româneşti trimise în ţară pentru a fi publicate: Lumina falsă şi Jurnalul unui necombatant 340

XIV

Jurnalul ca expresie pură şi permanentă a omenescului. Fragmente din Jurnalul unui necombatant? *345*
1. Genurile literare se perimează, jurnalul intim – fără convenţii artistice – rezistă 345
2. Un metajurnal în interiorul jurnalului intim 351
3. Jurnalul existenţial al unui diarist care nu ştie nimic şi nu are intuiţia niciunui sens. Toate lucrurile sunt goale şi toate cuvintele sunt „cadre fără cuprins" 355
4. Un existenţialist înspăimântat şi sclipitor 358
5. Portretul scriitorului care, la 30 de ani, pretinde că nu are nicio morală, nicio ambiţie 360

XV

Un spirit religios *364*

XVI

Descoperirea, în fine, a teatrului *377*
1. Modernizarea melodramei. Teatrul are nevoie de o infuzie de miracol şi de metafizică 377
2. Un teatru de cunoaştere a realităţilor esenţiale. „Lupta spiritului împotriva materiei" 382

XVII

Eugen Ionescu la Vichy *387*

XVIII

Englezeşte fără profesor *402*

XIX

Cum vede Eugen Ionescu lumea românească?
Exerciţii de psihologie socială şi literară *415*

XX

Eugen Ionescu într-un proces de calomnie *435*

XXI

Ce datorează Eugène Ionesco lui Eugen Ionescu? *454*

ANEXĂ *467*

1. Un spirit în avangarda literaturii care consideră că nicio revoluţie socială nu-i legitimă. Paradoxurile creatorului „anti-piesei" 467
2. Toată cultura a fost făcută de duşmanii culturii. Antiliteratura devine literatură 471
3. La Academia Franceză 473
4. „Cuvântul este o fugă [...]. Garanţia cuvântului trebuie să fie tăcerea." Putem trăi în afara istoriei? 475
5. „O ţară a portăreselor" 480
6. „Macbett". O parabolă a puterii. Cei doi asasini din „cetatea radioasă" 483
7. Amédée, Incorigibilul 487
8. „Albul şi Negrul" 491
9. Decembrie 1986 în cartierul Montparnasse 497

INDEX *503*

COMENZI – CARTEA PRIN POŞTĂ
Telefon: 0746 745 288
Adresa: Bd. Ştefan cel Mare şi Sfânt, nr. 2, Iaşi – 700124
E-mail: office@ecredu.ro

Tipărit în România

De același autor:

Proza lui Eminescu, 1964 (ed. a II-a, 2018); *Orientări în literatura contemporană*, 1965; *Eugen Lovinescu – Scepticul mântuit*, 1971 (ed. a III-a, 2016); *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian*, 1977 (ed. a VII-a, def. 2019); *Dimineața poeților*, 1980 (ed. a V-a, def. 2014); *Întoarcerea autorului*, 1981 (ed. a V-a, def. 2019); *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, 1985 (ed. a II-a, def. 2019); *Moartea lui Mercutio*, 1993 (ed. a III-a, def. 2019); *Convorbiri cu Petru Dumitriu*, 1994 (ed. a III-a, 2019); *Mircea Eliade – nodurile și semnele poeziei*, 1995 (ed. a VI-a, 2015); *Fragmente critice, vol. I-VI*, 1997-2000; *Ficțiunea jurnalului intim, vol. I-III*, 2001 (ed. a III-a 2018); *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, 2004 (ed. a III-a, def. 2019); *Tânărul Eugen Ionescu*, 2006 (ed. a III-a, 2011); *Genurile biograficului, vol. I-II*, 2002 (ed. a III-a, 2018); *Marin Preda. Portretul scriitorului îndrăgostit*, 2010 (ed. a II-a, 2019); *Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial*, 2011 (ed. a III-a, 2017); *Cioran – o mitologie a nedesăvârșirilor*, 2014; *Alexandru Odobescu. Un romantic erudit și anxios, iubitor de reverii clasicizate*, 2015; *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu*, 2017; *Secolul al XIX-lea în doi mesianici chibzuiți și un vizionar mistic: Nicolae Bălcescu, Mihail Kogălniceanu, Ion Ghica*. **Volume în limbi străine:** *Mircea Eliade: A Spirit of Amplitude* (East European Monographs, Boulder, Distributed by Columbia University Press, New York, 2001); *The Return of the Author* (Northwestern University Press, Evanston, Illinois, SUA, 1996); *Mircea Eliade, romancier* (Ed. Oxus, Paris, 2004); *Umoranje demon teorije* (Apostrof-Rading, Belgrad, 2004); *Le Jeune Eujène Ionesco* (Ed. L`Harmattan, Paris, 2013); *Cioran, une mythologie de l`inachevé* (Ed. Le Soupirail, Paris, 2016); *Rumunski Egzistencijalizam* (Filip Visnjic, Belgrad, 2016); *Mladi Eugen Ionesko* (Novi SAD, Serbia, 2018); *Cioran* (Novi SAD, Serbia, 2019), *Mircea Eliade* (Novi SAD, Serbia, 2020).

Scriitor el însuşi prin forţa frazei şi adevărul ei, Eugen Simion pleacă de la intenţia de a-i arăta cititorului, pentru început, cât de important este să cunoaştem îndeaproape caracterul scriitorului, luptele lăuntrice pe care acesta le-a purtat şi de care adesea a fost chinuit. Cine a fost Eugen Ionescu înainte să fie cernut prin sita deasă a grelei vremi prin care a trecut? Cine a fost necunoscutul Ionescu, cel care publica sub pseudonim, poetul din spatele *Elegiilor pentru fiinţe mici* sau partenerul de dialog al lui Jeni Acterian? Acestor întrebări volumul de faţă nu le oferă un răspuns ferm, matematic. Taina umanului din spatele teatrului absurd se revelează însă pagină cu pagină pentru toţi cei care au maturitatea necesară să accepte ideea că răscolitoarele îndoieli ce rămân nesupuse *au bout du chemin* sunt tot atâtea porţi către spectaculosul, teatralul şi, în fond, liricul Ionescu-Ionesco.

Livia IACOB

Cartea Românească
EDUCAŢIONAL

Preţ cu TVA: 57 LEI

57.00 LEI
EUGEN SIMION / TAN
9786060570172